НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ • ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ

НАРОДОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

4 (100) • 2011
ЛИПЕНЬ—СЕРПЕНЬ

THE ETHNOLOGY NOTEBOOKS

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ • ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1995 р. • ВИХОДИТЬ 6 РАЗІВ НА РІК • ЛЬВІВ

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту народознавства НАН України

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 15191-3763 ПР. Серія КВ ISSN 1028-5091

Адреса редакції: 79000, м. Львів-центр, проспект Свободи, 15
E-mail: inst@ethnolog.lviv.ua

ЗМІСТ

Від редакції

Роман ЯЦІВ

ФЕСТИНИ «НАРОДОЗНАВЧИХ ЗОШИТІВ»

(З приводу виходу у світ 100 числа)

Цифрова арифметика не належить до числа пріоритетних мотивацій у гуманітарних студіях. Тому в триванні видавничого проекту «Народознавчих Зошитів» було пропущено чимало нагод самопошануватись або зайвий раз звернути на себе увагу. П'ять чи то десять років існування для такого роду періодичного видання як для України — статистика промовиста, але одним з наших редакційних кредо залишається нормальна ритмічна праця не для промоції, а для можливості інтелектуальної комунікації, для народження нових наукових ідей і для зміцнення української народознавчої школи. Натомість соте число «Зошитів» таки спровокувало кілька думок «з приводу».

Більш ніж п'ятнадцять літ тому, коли почав виходити на скромному папері нікому ще не відомий двомісячник, важко було спрогнозувати його здатність втриматися вже в існуючій мережі наукових видань, деякі з яких мали доволі тривалу історію. Але відновлення української державності помножило авторську й читацьку аудиторії, і виявилось, що новий журнал народжувався у дуже сприятливий час, у точній відповідності до наростаючої потреби в нових інтелектуальних трибунах. В науковий обіг вводилися великі масиви народознавчої фактології, старша генерація вчених з великим пієтетом поверталася до теоретико-методологічного досвіду ще недавно заборонених наукових шкіл, а молодь потребувала можливостей показати себе в технологіях нового, «актуального» мислення. Не кожен з уже існуючих журналів міг задовольнити і одну, й другу категорію потенційних авторів, оскільки вже вироблені традиції відповідних редакційних колективів не дозволяли радикально змінювати саму редакційну політику. «Народознавчі Зошити» народжувалися з ідеї формування нового типу наукового журналу, позбавленого вузькості поглядів на феномени традиційної і професійної культури, чи то замкнутості в тематиці, регіональних явищах або так званої «стерилізації» авторів (рівень чи не рівень як подекуди надуманий критерій щодо дослідників). Від самого початку була закладена установка на міждисциплінарність друкованих текстів, на заохочення до публікацій авторів з різних наукових та університетських центрів України та зарубіжжя, на поглиблення наукового інструментарію щодо феноменів української та світової культури в діапазоні різних явищ і подекуди відмінних поглядів на них.

До цього спонукала сама концепція заснування Інституту народознавства НАН України. Її автор,

сьогодні академік НАН України Степан Павлюк, від самого початку головний редактор «Народознавчих Зошитів», настоював на інтегральному розумінні концепту «народознавство», що, фактично, давало ключ до самої видавничої політики журналу. Вкрай важливо, що головний редактор у такий спосіб дав установку на зближення різних класичних наукових дисциплін і субдисциплін, які на той час (середина 1990-х рр.) ще були не цілком методологічно зрілими з причини тривалої монополії матеріалістичного вчення в історичній, етнологічній та мистецтвознавчій галузях знань. Таким чином, у «Народознавчих Зошитах» публікувалися статті з питань соціології, культурології, етнопсихології, етнолінгвістики, археології, етнопедагогіки, культурної антропології, політології та деяких інших підрозділів гуманітаристики. Більше того, Степан Павлюк та члени редколегії всяко заохочували авторів (в тому числі початківців) до гостріших постановок наукових проблем, до полемічності в розмовах про важливі питання життя етносу. При цьому головний редактор проявляв (як це робить і сьогодні) таку міру демократизму в наданні права вченого висловлювати свою аргументовану думку, що «Зошити» стали вкрай очікуваними в різних академічних й університетських середовищах як свого роду збудники до глибшого аналітичного мислення для різних наукових шкіл.

Редакційна колегія, яка складається з високоавторитетних вчених з різних куточків України, вважає успішними різні випуски журналу, де розкривалася певна стрижнева наукова проблема, або висвітлювалася наукова спадщина видатних науковців минулого. Вагомим результатом нашої видавничої діяльності є пошанування колег з приводу ювілеїв. На сьогодні такі випуски є раритетами і в майбутньому стануть базовими ресурсами для досліджень тих наукових ідей, які ті чи інші вчені представляють. Важливим став теж досвід редакції з метою розширення проблематики співпрацювати з зарубіжними колегами. Так, резонансними стали спеціальні випуски, підготовлені за участі польських та канадських вчених, а також тематичні номери, в яких розкриті певні титульні проблеми на міждисциплінарному рівні.

За більш ніж 15-тирічну історію «Зошити» пережили чимало труднощів, але зберегли свою посвяту українській науці та культурі. Журнал не послаблює свого сильного мотиваційного струменя продовжувати дарувати науковому світу нові ідеї і нові генерації їх носіїв. Обличчя ювілейного 100 номера вдосконалене завдячуючи зусиллям колективу Видавничого Дому «Академперіодика» НАН України, працівники якого допомагають львівській редакції належним чином готувати номери до друку.

Тривалість видавничого задуму редакція завдячує Редакційній Колегії, члени якої часто виступають з різними ініціативами, а нерідко беруть на себе функцію упорядкування тих чи інших тематичних блоків. Беззмінно працює над двомісячником видавнича група під керівництвом Ірини Чмиги, яка кваліфіковано здійснює всі стадії додрукарської підготовки оригінал-макетів номерів. Окремі привітання з нагоди виходу у світ ювілейного 100-го випуску адресуємо численним авторам публікацій, а також безпосереднім адресатам журналу — його читачам. Очікуємо на нові яскраві відкриття на сторінках «Народознавчих Зошитів», які не втомлюються сповіщати науковий світ про унікальні феномени української етнонаціональної самобутності, про культурні досвіди інших народів.

Статті

Роман КИРЧІВ

УКРАЇНСЬКА ТЕМА В НАРОДОЗНАВЧІЙ ПАРАДИГМІ АДАМА ФІШЕРА

Світлій пам'яті Катерини Матейко,
яка не раз добрим словом споминала
свого університетського учителя
Адама Фішера, — присвячую.
Автор

На основі архівних та інших матеріалів досліджуються зв'язки відомого польського народознавця, професора Адама Фішера з українськими вченими. Простежуються його дослідницька рецензія питань з української фольклористики й етнографії та складні перипетії його наукової діяльності і життя у Львові в період міжвоєнного двадцятиріччя й початку 40-х рр. XX ст.

Ключові слова: народознавство, традиційна культура, етнологія, фольклор, етнокультурне пограниччя.

Професор Адам Фішер — один з найвизначніших представників польської етнології першої пол. XX ст. і особливо помітна постать на загальному фоні львівського народознавства того часу. Живучи і працюючи на українській землі, не залишився байдужим до її народу, історії, культури, проявив діяльне зацікавлення до надбань української народознавчої науки, використовував їх у своїх дослідженнях і дбав про налагодження польсько-українського наукового діалогу. Як професор і керівник Етнологічного закладу Львівського університету 1920—1930-х рр. значною мірою прислужився в народознавчих студіях і фаховій підготовці молодих українських науковців.

Словом, А. Фішер був однією із знакових фігур польсько-українського етнокультурного пограниччя свого часу. Однак у тих небагатьох польських дослідженнях, які йому присвячені, про цей аспект його особистості, його українознавчі зацікавлення згадується лише епізодично. Маючи намір якоюсь мірою заповнити цю прогалину, хочу наголосити, що до цього українську науку зобов'язує вже хоча б таке неординарне явище, як написаний А. Фішером і виданий окремою книжкою польськомовний змістовний нарис етнографії українців [16].

* * *

Як першорядне джерело біографічної інформації про А. Фішера наведемо його автобіографію українською мовою, написану для особової справи при вступі на роботу до Львівського радянського університету на початку 1940 р.

Життєпис

Адам Фішер уроджений 7.VI.1889 р. в Перемишлі як син нижчого урядника. Школу середню закінчив у Львові 1907 р. Університет у Львові — в 1912 р. Промувався на доктора філософії в 1912 р. Відтак студіював за кордоном на університеті в Берліні в 1913 р. та відбув численні наукові поїздки по західній, полудневій та середній Європі в різних роках. Від 1908 до 1924 рр. працював як бібліотекар у Науковому закладі Оссолінських, в 1924 р. був іменований професором надзвичайним, а в 1930 р. — професором звичайним етнології на Львівському університеті.

В часі своєї наукової діяльності написав понад 150 праць, що дає в сумі понад 300 аркушів друку. У вислід цієї наукової праці був іменований дійсним членом многих Товариств наукових. Надто брав чин-

ну участь у міжнародних конгресах етнографічних та дослідників народного мистецтва.

10 лютого 1940 р. Адам Фішер (підпис. — *Прим. ред.*) [1, арк. 3].

З додаткових відомостей, почерпнутих з інших джерел, зазначимо, що батько А. Фішера був за походженням швейцарцем, мати Анна Журковська — полька, що в їхнього сина Адама було друге хресне ім'я Роберт, яке в парі «Адам Роберт» фігурує в офіційних документах.

У Львівському університеті А. Фішер вивчав романську філологію і в руслі цієї спеціалізації ще в студентські роки, а особливо після закінчення університетських студій з докторською номінацією в 1912 р., розпочав наукову роботу. Спочатку його зацікавлення зосереджувалися на дослідах творів фольклору з романськими елементами. Засвідчують це його ранні публікації: «Мотив відквітаючої гілки» [17], «Переміни переказу про Дон Жуана у загальній літературі» [18], «Казка про Кракуса» [19] та ін. Варто зауважити, що в першій названій студійці молодий науковець звернувся до теми, яку розгорнув відомий британський учений Джеймс Фрезер у своїй монументальній праці «Золота гілка».

Від 1908 до 1924 р. А. Фішер працював у бібліотеці Національного закладу ім. Оссолінських у Львові, де в пов'язаності з посадовими обов'язками займався значною мірою бібліографічними студіями. У той час він приєднався до діяльності заснованого у Львові в 1895 р. польського Народознавчого товариства. Вже у 1910 р. був обраний його секретарем, в обов'язки якого входило практичне ведення справ Товариства, редагування його видань, зокрема наукового органу — спочатку квартальника, а відтак щорічника — «Lud». Під керівництвом А. Фішера впродовж майже 30 років до Другої світової війни вийшло 20 томів цього видання і п'ять томів наукової серії «Prace etnograficzne» (Lwów, 1934—1939).

Після поглибленого вивчення філософії й етнології у Берлінському університеті в 1913 р. А. Фішер зосередився на дослідженнях з етнографії. Крім низки статей і розвідок з історії польського народознавства, портретів його діячів та про різні реалії традиційно-побутової культури, рецензій і оглядів новинок світової наукової літератури з етнології, вчений опрацьовує фундаментальне етнографічне дослідження про польські народні похоронні звичаї та обряди, яке вийшло об'ємною книгою [20] і було захищене як габілітаційна праця. У 1924 р. він іменований надзвичайним (екстраординарним) професором Львівського університетут і призначений керівником створеного у ньому Етнологічного закладу. За півтора десятиліття в останньому пройшло спеціалізацію з етнології кілька сотень студентів, в тому числі й українців, сформувалася ціла школа вчених дослідників-народознавців, увага яких значною мірою була спрямована на українські терени, на вивчення української традиційно-побутової культури.

* * *

Стосовно української теми, українського компонента в науковій діяльності А. Фішера, то це в загальному такі основні предметні аспекти: звертання в дослідницькій практиці до досвіду української етнографії, українського народознавчого матеріалу; діяльна участь у розпрацюванні окремих питань української етнографічної науки; організаційні заходи щодо налагодження польсько-українських наукових зв'язків у сфері народознавства; особистісні контакти з українськими вченими і внесок у підготовку молодих українських науковців-народознавців. Отже, у подальшому викладі намагаюся бодай в оглядовому плані простежити фактологічний вираз цих аспектів, хоч і не завжди в зазначеній послідовності.

В особистому листку з обліку кадрів, заповненому А. Фішером 23 грудня 1939 р., у графі про знання іноземних мов він зазначив: англійську, італійську, іспанську, чеську, російську, сербохорватську і добре володіння німецькою, французькою, польською та українською мовами[1] [1, арк. 2].

Опанування української мови розпочалося у Фішера, мабуть, з перемишльського дитинства, коли мав нагоду стикатися з українським довкіллям. Далі цей процес продовжився у Львівській гімназії й університеті, де також не бракувало українського елемента, та в процесі науково-дослідницької праці,

[1] До речі, у збережених у цій справі документах праці у Львівському університеті міжвоєнної Польщі знання української мови професор не декларував — (див: Архів Львівського національного університету ім. Франка. — Ф. № Р. 119. — Оп. 1. — Спр. 194 (Личное дело профессора Фишера Адама Альфредовича. Начатое 23 декабря 1939 г., оконченное 10 февраля 1940 г.). — Арк. 42. — Декларація від 10.Х.1932 р.).

коли вчений звертався до відповідних українських публікацій, проводив польові роботи й екскурсії в українському терені.

У всякому разі з цього видно, що українська мова не утруднювала знайомства А. Фішера з українськими матеріалами і науково-дослідної роботи з українськими джерелами. У цьому переконують передусім його наукові праці, в яких зустрічаємо численні спілкування з українськими етнографічними й фольклористичними джерелами. До них звертався вчений здебільшого в контексті притаманної його дослідженням порівняльно-типологічної методики. Навіть у найменших за обсягом студійках про той чи інший компонент народної польської традиційної матеріальної, суспільної, духовної культури він не обходиться без зіставлень з відповідними аналогами в інших народів.

Знання мов, обізнаність із широкою фаховою літературою, перебування в різних країнах Європи, участь у міжнародних конгресах, знайомство з народознавчими колекціями багатьох музеїв дали А. Фішеру пребагату базу для таких зіставлень. Нерідко їх діапазон виходить на культурні явища різних народів і континентів.

Скажімо, у статті про польські черпаки[2] — дерев'яний посуд для черпання води, молока та інших рідин — вчений розглядає не тільки його польські локальні різновиди, але й аналоги в інших народів: балканських, угорців, чехів, білорусів, росіян. Про українські черпаки тут мовиться на основі даних (мабуть, з польових спостережень самого автора) села Острова (тепер входить до складу селища міського типу Щирця Пустомитівського р-ну Львівської обл.) і з Гуцульщини. В останньому разі покликається на інформацію з відомої монографії В. Шухевича про гуцулів, хоч там, де характеризує орнаментальне оздоблення гуцульських черпаків, примітне і власне бачення цього предмета.

Досліджуючи культ Велеса у слов'ян, А. Фішер приділяє велику увагу збереженим в українців звичаям почитання зелені — «клечання» і «маєння» нею осель на Зелені свята, розглядає мотиви з відгомоном давніх вірувань, пов'язаних з цим божеством в українських народних обрядах і фольклорних сюжетах [21, s. 46—51].

Дані з української народної традиції і фольклору різних місцевостей використав учений у циклі цікавих студій про присутність рослин і дерев у польських народних звичаях, віруваннях і обрядах [22 ; 23 ; 24]. Аналізуючи польські версії і варіанти сюжету про козу з обдертим боком, він не оминув і української народної казки про козу-дерезу [25]. У названій вище розвідці про мотив відквітаючої гілки розглядає в порівняльному плані українські фольклорні сюжети про оживлення увіткнутої в землю сухої палиці сльозами розкаяного грішника-розбійника з «Записок о Южной Руси» П. Куліша й народної легенди про каяття Мадея, яку в свій час творчо трансформував Іван Вагилевич у романтичній поемі «Мадей» (1837).

У пошуках українських аналогів і паралелей А. Фішер користувався українськими і польськими публікаціями етнографічного і фольклорного матеріалу — автентичних текстів і досліджень. Причому, виявляв добру обізнаність з їхньою бібліографією. Використовував у відповідному контексті пісенні зразки української усної народної словесності, зокрема обрядової поезії.

Як секретар польського Народознавчого товариства він уважно слідкував за комплектуванням його (Товариства) бібліотеки народознавчою літературою, в тому числі й українською. Зокрема, регулярний взаємообмін виданнями був налагоджений між Народознавчим товариством і Науковим товариством ім. Шевченка. Предметом особливої уваги Фішера були серійні видання НТШ «Етнографічний збірник» і «Матеріали до українсько-руської етнології» (від 1916 р. — «Матеріали до української етнології»), які містили науково

[2] Fischer A. Czerpaki. — Kraków, 1928. Користуюся відбитком цієї праці у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника НАН України, в якому не зазначене місце публікації та інші вихідні дані. Така сама ситуація і стосовно відбитків інших публікацій А. Фішера, які містяться у цій бібліотеці. Дещо доповнюють бібліографічну інформацію про опубліковані праці вченого їх список у згаданій його особовій справі університетського архіву (Арк. 9—12), який містить 149 позицій. Але й тут непоодинокі публікації не мають потрібних елементів бібліографічного опису (місце, назву видання, рік, сторінки). Мало чим кращий з цього погляду «Wykaz ważniejszych prac etnograficznych A. Fischera», доданий до статті Юзефа Ґаєка: *Gajek J. S. p.* Profesor Dr. Adam Fischer // Lud. — 1946. — T. 36. — S. 6—18 (Bibl. S. 13—18). Отож, докладної бібліографії праць А. Фішера досі немає, вона потребує спеціального досліду з пошуком у різних польських та іншомовних виданнях. Тому, звертаючись до наявних публікацій ученого, я змушений подавати їх іноді без належних бібліографічних даних — такими, які вони є в доступних бібліографічних джерелах і бібліотечних фондах.

опрацьовані збірки текстів з українського фольклору етнографії та народознавчі дослідження.

А. Фішер заохочував і підтримував традицію систематичного взаємного рецензування у польських і українських виданнях народознавчих праць учених обох сторін. Ця традиція встановилася вже на початках діяльності заснованого в 1895 р. польського Народознавчого товариства, але згодом у періоди загострення польсько-українських протистоянь, на жаль, порушувалася [5, с. 174—176]. Зі збережених в архіві листів А. Фішера до його українського колеги секретаря Наукового Товариства ім. Шевченка Володимира Гнатюка видно, що він намагався в також нелегкі часи Першої світової війни і після неї якось підтримувати польсько-українське наукове співробітництво.

Так, у листівці від 20 квітня 1917 р., дякуючи В. Гнатюкові за надіслані книжки і повідомляючи про посилку зі свого боку польських видань для НТШ, А. Фішер обіцяє, що в наступному зошиті «Ludu» він постарається «докладніше розглянути», тобто прорецензувати, підготовлене українським ученим видання «Українські народні байки (звіриний епос)» (Львів, 1916. — 559 с.) [2, арк. 1]. Обіцяна рецензія чомусь не з'явилася ні в наступному XX томі «Ludu», ні в пізніших випусках цього видання. Можливо, що завадили цьому супротивні до українства тенденції, які діяли в той час і в польському науковому середовищі Львова.

У листі від 8 січня 1923 р. А. Фішер повідомляв В. Гнатюка, що географічна книгарня «Orbis» у Кракові започаткувала серійне видання «Polska, ziemia i człowiek» (Польща, земля і людина), в якому повинні бути опубліковані окремими книжками науково-популярні нариси географічно-етнографічного характеру про народи, які входять до новоствореної після Першої світової війни польської держави. Один з таких томиків, як зазначав А. Фішер, має бути присвячений «русинам у Польщі», себто українцям. Передаючи побажання видавців, автор листа вказував, що «фірмі залежить на тому, щоб цей томик був підготовлений русином, а не поляком, щоб таким способом уникнути всяких можливих тенденційних насвітлень». У цьому зв'язку він продовжував: «На моє переконання. було б найвідповідніше, коли б Пан погодився написати таку книжку, тому й звертаюся до Пана з цією пропозицією. В разі можливої відмови, прошу вказівки, хто з руських учених зміг би виконати це завдання» [2, арк. 2—3].

У цьому ж листі А. Фішер просив від імені Народознавчого товариства у Львові про «налагодження обмінних стосунків з Товариством ім. Шевченка». Вказував, що від 1914 р. польське Товариство не одержує жодних українських видань і наголошував при цьому, що йдеться головно про «Етнографічний збірник» і «Матеріали до української етнології». Інформував, що зі свого боку польське Товариство готове компенсувати всі можливі недостачі його видань у бібліотеці НТШ, зокрема останніх томів «Ludu».

До епізоду стосовно пропозиції українського авторства польськомовної етнографічної праці про українців ще повернемось далі. Тут він згаданий лише як одне із свідчень заходів А. Фішера щодо підтримання, ще раз наголошую, в дуже непростий час польсько-українського наукового діалогу і дієвої присутності української теми в його наукових інтересах.

Докладна обізнаність польського вченого з бібліографією першоджерел і досліджень з української етнографії і фольклористики простежується в багатьох його працях. Особливо вона продемонстрована у названій монографії про польські народні похоронні звичаї. Слід сказати, що за широтою охоплення предметних аспектів і питань цієї теми та характеру їхнього наукового опрацювання і висвітлення ця праця належить до найповажніших осягнень етнологічної науки, зокрема в сфері студій над народними похоронними звичаями, віруваннями і обрядами. Зміст цієї праці великою мірою збагачений порівняльною методикою дослідження і в зв'язку з цим залученням широкого відповідного матеріалу з традиційної культури інших народів.

У процесі системного порівняльного простеження всіх складових похоронного комплексу польської народної традиції різних регіонів і місцевостей, починаючи від віщувань і прикмет смерті до самого похорону і поминок, вчений постійно звертається до даних з українських народних похоронних вірувань, звичаїв, обрядів, вказує на багато спільних і подібних моментів в обох народів. Доказовою базою для нього є праці польських авторів, в яких зафіксовані ті чи інші відомості з похоронної обрядовості українців, зокрема монографія І. Червінського про задністрянську околицю (1811), томи О. Кольберга про Покуття, Холмщину, Перемишльщину, Волинь, описи Старосамбірщини С. Грінберг (1899) і Снятинщини Фр. Мрочка (1897) та ін.

Питома вага належить особливо публікаціям в українських виданнях і працях українських авторів. Вчений не оминув, здається, нічого, що на той час було в українській науковій літературі стосовно теми його дослідження, починаючи від маловідомої розвідки Івана Вагилевича «Pogrzeb u Słowian» (Похорон у слов'ян, 1841). Він посилається на матеріали і дослідження в «Киевской старине», «Етнографічному збірнику», «Матеріалах до української етнології», «Трудах этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край» П. Чубинського, на праці М. Сумцова, В. Шухевича, І. Свєнціцького, М. Грушевського, З. Кузелі, І. Данілова, М. Пачовського та ін.

У порівняльно-аналітичному ракурсі дослідника примітною є його увага до регіональних і локальних відмінностей і варіацій похоронних традицій українців. У цьому контексті у наративі монографії фігурують відповідні відомості з Волині, Полісся, Підляшшя, Холмщини, Поділля, Покуття, Подніпров'я, південної України, Угорської Русі (Закарпаття), Буковини, різних місцевостей Галичини, українських Карпат і особливо багато з Гуцульщини, яку А. Фішер трактує як ареал винятково багатої збереженості реліктів похоронної обрядовості у слов'ян.

Досить лише переглянути прикінцевий список використаної у монографії літератури і «Покажчик місцевостей, осіб і предметів», згаданих у ній, щоб переконатися, яке неординарне місце зайняли екскурси автора праці до українського першоджерельного матеріалу й українського дослідницького досвіду.

Слід, до речі, згадати, що в передмові серед осіб, яким А. Фішер дякує за допомогу і поради при написанні цієї праці, згадано й ім'я українського вченого д-ра Василя Щурата [20, s. VII].

Отож, можна констатувати, що до своєї книжки «Rusini» А. Фішер підійшов зі значним багажем знань з предметної сфери цієї теми та духовно-моральною заангажованістю в її проблематику. У всякому разі, ця праця не була випадковою чи винятковою у його доробку.

* * *

Але, як згадувалося, А. Фішер, покликаючись на побажання видавців, запропонував написати цю книжку В. Гнатюкові чи комусь іншому з українських учених. Чому ця пропозиція не була зреалізована українською стороною?

Проливає світло на це питання до певної міри відповідь В. Гнатюка на лист А. Фішера від 8 січня 1923 р., яку вдалося виявити в рукописних фондах теперішнього Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego у Вроцлаві за допомогою польського етнографа (на жаль, уже покійного) Едварда Петрашека (1928—2004).

Лист В. Гнатюка, датований 11 січня 1923 р., написаний польською мовою на бланку Наукового товариства ім. Шевченка. У перших рядках його автор дякує за запрошення до написання праці, але відразу заявляє, що не може його прийняти через поганий стан здоров'я.

Оскільки лист ще не опублікований, тут варто звернути увагу на автобіографічний момент, яким В. Гнатюк мотивував свою відмову: «...Від 1913 р. я є хронічно хворий, так що від вересня до червня кожного року зовсім не виходжу з помешкання, а в літні місяці можу тільки вийти перед дім і годину-дві посидіти на сонці. Через це, час, призначений для праці, в мене дуже обмежений і мушу віддавати його обов'язкам моєї посади»[3].

Одначе думаю, що головною причиною відмови В. Гнатюка була не так важка недуга, як те друге, що він заторкнув уже в наступному абзаці свого листа: «Прошу при цьому звернути увагу фірми, що повинна вживати у проектованій книжці термінів «українці», «українські», а не «русини», «руські». Ці терміни загально прийняті не тільки в нас, але і в Росії, — навіть урядовій, хоч до революції, урядова Росія знала тільки «малоросів», — в Німеччині, Італії, Франції, Англії. Думаю, що й польські вчені не повинні в цій справі йти за плебсом, а радше плебс повинен іти за ними»[4].

Ідеться про те, що в міжвоєнній Польщі в угоду шовіністичним настроям певної частини її громадянства було офіційно прийнято іменувати українців «русинами». І не тільки тих, які після Першої світової війни опинилися в межах Польщі (галичан, волинян, поліщуків, підляшан), а й українців взагалі. Самоідентифікація себе українцями в тогочасній Польщі вважа-

[3] Polskie Towarzystwo Ludoznawcze (Вроцлав). У надісланій мені ксерокопії автографа на двох сторінках докладніші архівні реквізити відсутні. — (*Переклад з польської мій. — Р. К.*)

[4] Polskie Towarzystwo Ludoznawcze (Вроцлав). У надісланій мені ксерокопії автографа на двох сторінках докладніші архівні реквізити відсутні. — (*Переклад з польської мій. — Р. К.*)

лася протиправною. Так було в школі, органах влади, державних установах, офіційних друках тощо.

У такий спосіб войовничо ігнорувалася історична реальність, що українці Галичини, наголошуючи на своїй етнічній єдності й «одноцілісності» (І. Франко) з Великою Україною та протидіючи москвофільським спекуляціям на історичному етнонімі «русини», уже з останніх десятиліть XIX ст. рішуче виявили волю називатися спільним з усім українським народом національним йменням «українці». Ніби не були ще зовсім недавні національно-визвольні змагання українців за свою незалежність і державність, існування Західно-Української Народної Республіки і Української Народної Республіки, історичного акту їхньої злуки в січні 1919 р. Зрештою, й існування тут же, за Збручем, Української Радянської Соціалістичної Республіки.

Такі й інші численні польські офіційні й неофіційні акції, спрямовані на дискримінацію українства, глибоко ображали й обурювали українців, вони протидіяли їм, всіляко протестували включно з неприйняттям польського громадянства, виходом українських студентів із Львівського університету тощо.

Зрозуміла річ, що й В. Гнатюк як свідомий український вчений-патріот не міг прийняти пропозиції, яка вже в своїй назві декларувала неприйнятну для нього офіційну пропольську антиукраїнську позицію. З цієї ж, очевидно, причини не знайшлося автора для книжки і серед інших українських науковців.

Продовження обговорення цієї теми знаходимо в наступному листі А. Фішера до В. Гнатюка від 15 січня 1923 р. На початку автор висловлює жаль, що адресат не зміг взятися до опрацювання запропонованої книжки, і додає: «Як бачу, з конечності буде змушений це зробити хтось з поляків, чого видавництво хотіло уникнути». А далі реагує на термінологічну заувагу В. Гнатюка: «Щодо терміну «русин», то в цьому випадку й сам я є прихильником наразі давнього терміну, а навіть приймаю термін «малорусини» тому, що вживають його визначніші слов'янські знавці — як Л. Нідерле, М. Мурко, К. Нітш й ін. У польській мові назва «русини» має свою традицію багатолітнього вживання. А такі моменти, як відомо, зобов'язують. Маємо приклад цьому в назві Турції. Турки самі уважають цю назву тепер як ущербну для себе, але Європа її прийняла і надалі вживати буде. Щодо питання «руський» чи «український», то я з приємністю послухав би його наукове опрацювання. Так, згадував мені свого часу Др. Щурат, що має в рукописі цілий матеріал з цієї проблеми».

Закінчує ці судження дипломатичним висновком з посиланням на існуючу польську традицію: «На разі, не зі злої волі, а через відсутність достатньої аргументації мусимо користуватися старими вживаними поляками термінами» [2, арк. 4—5].

Наступною темою листів В. Гнатюка і А. Фішера є справа взаємного обміну українськими і польськими народознавчими виданнями. В. Гнатюк зазначає, що Наукове товариство готове підтримувати ділові стосунки з польським Народознавчим товариством — якщо тільки зможе продовжити видання «Етнографічного збірника» і «Матеріалів до української етнології», які останнім часом призупинилися через «важкі теперішні обставини», тобто відсутність коштів. Повідомляє, що останні видані томи «Етнографічного збірника» — 37—38 (вийшов у 1916 р.), а Матеріалів до української етнології — 19—20 (вийшов у 1919 р.), і що в разі якихось недостач цих видань у бібліотеці польського Товариства, — НТШ постарається їх вислати. Щодо польських видань, то цікавиться останніми випусками «Ludu», просить польського вченого посприяти, щоб Науковому товариству ім. Шевченка були вислані новіші видання Оссолінеум (Zakład Narodowy im. Ossolińskich у Львові), зауважує при цьому, що Товариство ім. Шевченка «завжди висилало Оссолінеуму усе, що видавало». Просить також примірник монографії А. Фішера про польські похоронні народні звичаї в обмін на публікації своїх нових праць: «Пісня про покритку, що втопила дитину» і «Пісня про неплідну матір і ненароджені діти»[5].

А. Фішер зі свого боку інформував українського колегу в листі від 15 січня 1923 р., що вислав для НТШ XIX том (зошит 2) «Ludu» і незабаром пришле томи XX (зошити 3—4) і XXI зошити 3—4) цього видання та відбиток своєї праці особисто для В. Гнатюка. Обіцяв прислати й інші свої дослідження, що виходять з друку. А стосовно книжки про похоронні звичаї, то оправдувався, що не може її подарувати через відсутність примірника. Тут же вказав і на брак у польському народознавчому товаристві кількох томів «Етнографічного збірника» (33, 35—37) і «Матеріалів до української етнології» (18—20) [2, арк. 4—5].

[5] Ксерокопія листа В. Гнатюка до А. Фішера від 15 січня 1923 р. // Архів автора цієї статті.

Наведені відомості засвідчують досить добрі (як на той час) ділові зв'язки між українською і польською науковими установами і про конструктивні зусилля польського й українського вчених для їх налагодження і підтримки, а також позитивні інтенції у їхніх особистих наукових стосунках.

Доречно буде тут додати, що глибоку повагу і приязнь до українського вченого висловив А. Фішер у некролозі на смерть В. Гнатюка, надрукованому в «Ludzie» [26, s. 217—219].

Після стислого викладу відомостей про В. Гнатюка автор називає його основні праці, надруковані в «Записках Наукового товариства ім. Шевченка», «Етнографічному збірнику», «Матеріалах до українсько-руської етнології» та інших виданнях. Цей перелік з відповідною бібліографічною інформацією підсумовує такими словами: «Уже на підставі наведених назв можна представити собі безмежність праці світлої пам'яті Гнатюка. Одна людина здійснила діло, яким в інших обставинах пишаються цілі комісії. А годиться при цьому додати, що той невтомний, хоч віддавна хворий етнограф, не обмежувався оголошенням самого сирого матеріалу, але тексти свої убезпечив багатими порівняльними примітками. Тому праці світлої пам'яті Гнатюка мають і зберігають значення не тільки для українського народознавства, але й для всієї слов'янської етнографії. Виразом признання цих загальних заслуг були номінації світлої пам'яті Гнатюка на члена-кореспондента Російської Академії наук у Петербурзі, Української Академії наук у Києві, членом Народознавчого товариства Чехословаччини в Празі, народознавчого товариства у Відні і т. д. Народознавче товариство у Львові втратило у світлої пам'яті померлому одного зі своїх членів і одного з найстаріших співробітників «Ludu». Тому з глибоким жалем віддаю честь пам'яті невтомного і правдиво ідейного діяча на полі слов'янської етнографії» [26, s. 112].

Очевидно, що знання праць В. Гнатюка та інших українських учених з царини народознавства великою мірою заважило на поважному підході А. Фішера до написання нарису про етнографію українців. Але сам процес підготовки цієї праці помітно затягнувся. У цитованому листі до В. Гнатюка з початку січня 1923 р. А. Фішер вказував (мабуть, згідно з вимогою видавництва), що рукопис має бути підготовлений упродовж 1923 р. [2, арк. 2]. А його книжка змогла вийти щойно у 1928 р. Думаю, що найбільшою мірою через відповідальне ставлення автора до опанування матеріалу і його належного викладу.

Аналіз змісту книжки це цілковито підтверджує. Хоча її жанр зорієнтований як науково-популярний нарис, розрахований головно на польського читача, автор намагався представити предмет фахово, об'єктивно і дохідливо в структурі і стилістиці його подачі.

Він, щоправда, дотримується, починаючи від назви книжки і далі у її тексті, термінологічного анахронізму, який досить невпевнено намагається пояснити в цитованих судженнях в листі до В. Гнатюка дією історичного і традиційного. Однак з усього видно, що головними є тут не ці чинники, а актуальна польська офіційна політична установка, якої законопослушний професор не сміє оспорювати. Не наважується, хоча цей термінологічний офіціоз чинить в неподиноких моментах певні, м'яко кажучи, незручності і непослідовності. Особливо, коли мовиться про етнографічні реалії центрально- і східноукраїнських регіонів, статистику українців різних місцевостей, «ludność ruska... na obszarze Ukrainy sowieckiej» [16, s. 2] тощо.

Поза тим і деякими неточностями в тексті, зокрема й туманним окресленням у вступному слові постаті українців (rusinów) в складі тогочасної польської держави (с. V—VI), нарис А. Фішера справляє враження вдумливої і професійно написаної праці, опертої своєю фактологією і положеннями на чималу джерельну базу й інтерпретаційний досвід попередніх дослідників. Посилання на попередні напрацювання у вивченні тих чи інших ділянок традиційної народної культури зазначені в ході викладу і в кінцевій «Бібліографії» (с. 174—177).

Найбільшою ж мірою праця А. Фішера оперта, як це він зазначив у вступі, на «досконалій синтезі» (с. VI) Федора Вовка «Етнографічні особливості українського народу» [3, с. 455—547]. Використав спостереження, структурні й аналітичні напрацювання попередника, але не обмежився ними, а, як зазначив, намагався зробити певний крок вперед стосовно праці Ф. Волкова (с. VI). Передусім розширює погляд на предмет української етнографії докладнішою характеристикою духовної народної культури і спробою представлення географії етнографічних груп українців, а також вводить додаткові й нові фактологічні дані як на основі опублікованих джерел, так і польових матеріалів співробітників Етнологічного закладу Львівського університету і своїх власних дослідницьких спостережень.

Загальна структура нарису змодельована за типовим зразком етнографічної характеристики народу, який А. Фішер застосував уже в своїй попередній книжці, присвяченій етнографії поляків (Lud polski. Podręcznik etnografii Polski. — Lwów, 1926).

У першому розділі «Етнографічний простір» з'ясовується низка загальних питань стосовно території України, її населення, історії заселення, кількості українців, їх антропологічних рис, мови, етнографічних груп. Відкривається ця частина стислими заувагами про назву «русини», в яких автор фактично повторює цитовані судження в листі до В. Гнатюка. Додає лише, що назви «Русь», «руси» принесли варяги, що росіяни називають «русинів» «малорусинами», що останні, бажаючи опертися на певні державно-політичні традиції, з кін. XIX ст. почали називати себе «українцями», однак ця назва поки що не прийнялася в слов'янознавстві.

Цікавим є запропонований А. Фішером погляд на проблему етнографічного районування України й етнографічних та локальних груп українців, яка й на сьогодні не має належного вирішення. Текст цього параграфа проілюстрований спеціальною картою «Ruskie grupy etniczne» (вклейка між ст. 16—17)[6]. Крім апробованих уже в науковій літературі етнографічних груп і підгруп (гуцули, бойки, лемки, підгоряни, покутяни, подоляки, волиняни, поліщуки, підляшани), тут фігурують ополяни, батюки, кияни, чернігівці, полтавчани, слобожанці, запорожці, побережці (південні українці), донці, чорноморці (кубанські українці). Варті уваги і подальшого розпрацювання та уточнення коментарі до цих та багатьох наведених автором локальних назв.

Написане про українські говори, антропологічні прикмети, кількість українців, оперте на даних наукової літератури, в тому числі й статистики перепису населення в Радянському Союзі в грудні 1926 р. У межах етнографічного терену України зазначені і її західні землі, які після Другої світової війни були віддані Польщі і українці були з них депортовані.

Однак, мабуть, не без тенденційного умислу випала потрібна в цьому розділі бодай хоч найстисліша довідка про історичну долю українського народу, його багатовікове чужинське поневолення і боротьбу за свою волю — реалії, якими великою мірою детермінувалися характер традиційної культури і її значення в етнокультурному бутті.

Викликають застереження перебільшені уявлення автора про роль польської колонізації руських земель після татаро-монгольської навали і впливу польської культури, акцентування теорії т. зв. «волоської колонізації» Карпат, виразна апологетика розвитку новітнього польського осадництва на західних окраїнах української етнічної території і на Волині (с. 12—13).

У другому розділі «Матеріальна культура» автор системно розглядає традиційні складові життєдіяльності і господарства українців, починаючи від найдавніших і найпростіших їхніх форм та видів занять: збиральництва (збирання диких рослинних плодів), мисливства, рибальства, тваринництва (годівлі і плекання тварин), бджільництва. Вищий ступінь розвитку, традиційної матеріальної культури особливо визначають, за автором, рільництво, види і способи приготування їжі, обробки сировини, одяг, будівництво, форми поселень, знаряддя, транспорт і комунікація.

У загальному стислому вигляді подаються не тільки описи цих компонентів народної культури, але й відомості про їхній генезис, історичний розвиток, розмаїті регіональні етнографічні специфіки і відміни. У багатьох випадках автор звертається до порівнянь і типологічних зіставлень з аналогами в інших народів. Цікаві зауваги з цього погляду робить, зокрема, щодо спільностей традиційної матеріальної культури гуцулів і народів Балкан.

У параграфі «Обробка сировини» А. Фішер характеризує різні види ремесел українського народу — деревообробництва, ткацтва, бондарства, метальєрства (особливо гуцульського), відзначає, зокрема, високий розвиток кераміки, що чітко вирізняє українську народну ужиткову культуру, зокрема в зіставленні з російською (с. 33—34).

Згідно з традицією польської етнографії А. Фішер виділив в окремий розділ народну громадську чи суспільну культуру (III. Kultura spoleczna), в якому розглядаються народні звичаї і обряди: родинні (пов'язані з народженням дитини, весільні, похоронні), календарні (різдвяні, новорічні, весняні, літні, осінні), оказіональні, що стосуються різних інших традиційних стереотипів побутового життя і поведінки (у Фішера вони названі «Zwyczaje domowe» — Домашні звичаї) та звичаєве право (Prawo ludowe).

[6] А. Фішер вживає назву «етнічна група» стосовно категорії, яка в сучасній етнографії іменується «етнографічною групою».

У східнослов'янській етнографічній науці (українській, російській, білоруській) народні звичаї і обряди та звичаєве право не виокремлюються в окремий структурний комплекс, а віднесені до категорії духовної культури. В А. Фішера поняттям «духовна культура» (розділ IV: Kultura duchowa) охоплені народна міфологія (демонологія), вірування в злих і добрих духів, чари, традиційні знання, пов'язані з самолікуванням (народна медицина), уявлення про природу і світоустрій (народна космогонія, космологія), рослинний і тваринний світ, народні міри довжини, висоти, площі, лічби, метеорологічні й астрономічні та інші знання, народні оповідання, легенди, перекази, казки, анекдоти, пісні, прислів'я, приказки, загадки (усна народна словесність), народний театр, прикладне і декоративне мистецтво, музика, танці, ігри і забави.

Гранично лаконічний текст насичений багатою інформацією, озвученою професійним баченням і осмисленням етнографічних реалій у широкому контексті традиційно-побутової культури українців та інших слов'янських і неслов'янських народів, спрямуванням уваги на найбільш характерні вияви того чи того компонента народної культури. Відчувається, що автор добре знає предмет і вільно володіє широким обсягом фактологічного матеріалу та переконливо інтерпретує його.

Дохідливий польськомовний виклад включає численні народні назви характеризованих предметів і явищ традиційної культури, які автор подає в оригіналі і зазвичай в різних місцевих варіантах. Так само в діалектному звучанні наводить народні прислів'я, примівки, цитати з пісень, оповідань. Наприклад, новорічне віншування дітей-щедрівників: «Помагай Біг! На шчісьце, на здоровлє, на той Новий рік! Ледви-м ся до вас приволік. Сійся, родися, жито, пшениця, часник як бик, цебулья як дуля, бураки, як Мацькові ходаки, а овес, як пес» (с. 138).

Характеристика української етнографії підсумовується стислими висновками, в яких автор вказує на поділ української етнічної території за даними традиційної культури на північну і південну частини, яким, у свою чергу, притаманна своя регіоналізація. Відзначає найбільш специфічні особливості цих частин, виражені найбільшою мірою в матеріальній культурі, А. Фішер констатує наявність в українській традиційній культурі різних впливів. Крім загальнослов'янських, також азійських, іранських, фінських та західноєвропейських, які засвоїлися тут при польському посередництві.

В Короткому огляді історії вивчення української етнографії (власне, й фольклору) від опису українського весілля (1777) Григорія Калиновського до народознавчих дослідів 20-х рр. XX ст. А. Фішер називає головні праці і дослідників на цьому полі, в тому числі й польських.

Зміст книжки ілюстрований світлинами і рисунками зразків української народної матеріальної культури і прикладного та декоративного мистецтва. Завершують її бібліографія використаної літератури (с. 174—177) та покажчик названих у тексті місцевостей, осіб і предметів (с. 178—190). Обкладинка оздоблена орнаментом української народної вишивки в кольорі т. зв. «Качурі» з села Вікна (с. 192)[7].

Назагал, попри певну данину офіціозу і деякі тенденційні пропольські рефлексії автора в трактуваннях, книжка А. Фішера справляє позитивне враження. Адресована головно польському читачеві, вона давала поважний обсяг науково-об'єктивних знань про український народ, давнину і багатство його традиційної культури, була пізнавальним і виховним чинником. Тим більше в той час, коли вона вийшла в світ.

Книжка А. Фішера позитивно оцінена в рецензії тодішнього наукового працівника українського Національного музею у Львові, літературознавця і бібліографа, згодом відомого діяча української діаспори Євгена Юлія Пеленського (1908—1956) [7, с. 8]. Вказавши на недоречність вживання «перестарілої» назви українців «русини», неточність статистичних даних про кількість українців у Польщі і голослівність тверджень про вплив польської колонізації на традиційну культуру українців, рецензент відзначив «об'єктивність наукової позиції» автора, «надзвичайну систематичність» у накресленні побуту українців, «вміння схопити синтезу, чого багатьом дослідникам українського народопису бракувало». Є. Пеленський звернув увагу і на те, що А. Фішер констатує суттєві відмінності традиційної культури українців від росіян та вказує на багато її схожостей з культурними реаліями південнослов'янських народів.

В огляді публікацій з етнографії у західноукраїнських виданнях той же автор наголосив, що книжка «Rusini» — це гарно опрацьований нарис україн-

[7] Правдоподібно, села з галицького Поділля — тепер Гусятинського р-ну Тернопільської обл.

ської етнографії, на жаль, не без поважних недоглядів і помилок» [8, с. 164].

Заслуговує на увагу згадка Є. Пеленського, що основою тексту книжки «Rusini» послужили «виклади» (лекції) А. Фішера, «виголошені минулого року у Львові» [6, с. 8]. Тобто в 1927 р., очевидно, у Львівському університеті.

* * *

Створений 1924 р. у Львівському університеті т. зв. Етнологічний заклад мав на меті певною мірою інституціювати польські етнографічні вивчення і етнологічні студії у Львові, що на громадському рівні були зосереджені навколо Towarzystwa Ludoznawczego. Тепер секретаріат останнього і редакція його друкованого органу — квартальника «Lud» були зосереджені в керованому А. Фішером Етнологічному закладі. Тут розгорнулися систематичні виклади з етнографії для студентів, запрацював науковий семінар, у рамках якого готувалися й апробовувалися дослідницькі праці з народознавства.

Слабо фінансований і з невеличкою кількістю співробітників цей науковий осередок зарекомендував себе, однак. значною активністю і продуктивністю. Це показує, зокрема, підсумок праці його першого десятиріччя, зроблений одним із учнів А. Фішера Яном Фальковським (1901 — Друга світова війна) [10]. З наведеного тут списку опублікованих праць керівника і співробітників Етнологічного закладу бачимо чималу увагу до української етнографії, побуту і культури українського народу, особливо західноукраїнських земель. На них, зокрема на зону Українських Карпат — етнографічні райони Гуцульщини, Бойківщини, Лемківщини, були спрямовані головним чином і теренові (польові) дослідження, які проводилися з ініціативи Етнологічного закладу [10, s. 11].

У рамках цієї статті немає можливості докладніше зупинитися на різних українознавчих аспектах цих праць. Це предмет спеціального дослідження. Тут хочу тільки наголосити, що ці праці значною мірою інспірували пожвавлення народознавчих досліджень в українських Карпатах і Прикарпатті, на Поділлі, Опіллі, Поліссі, що вони порушували важливі питання і до них були залучені також українські науковці.

Так, скажімо, монографія Я. Фальковського у співавторстві з українцем Василем Пашницьким про бойківсько-лемківське етнографічне пограниччя [11], написана на багатому матеріалі, зібраному здебільшого в процесі спеціальних польових обстежень, принесла багато цінних нових відомостей про духовну і матеріальну традиційну культуру жителів бойківсько-лемківської переходової смуги, збереженість у ній реліктових елементів і змін станом на 30-ті рр. XX ст. Праця цікава з погляду методики етнографічних досліджень такого типу, вона привернула увагу польської і української наукової преси, а запропоноване в ній вирішення проблеми бойківсько-лемківського етнографічного пограниччя викликало змістовну наукову дискусію, в якій узяли участь А. Фішер і відомий польський етнограф Роман Райнфус (1910—1998), Я. Фальковський та ін. [27; 31, s. 14—15; 15, s. 10—11; 32, s. 9—10; 33].

Продуктивно займався Я. Фальковський і дослідженням бойківсько-гуцульського етнографічного суміжжя. Присвячені цій темі низка його опублікованих статей і, особливо, монографії [12; 13] стали істотним конструктивним внеском у наукове розпрацювання цієї проблеми, доповнили і уточнили знання про етнокультурну специфіку пограниччя цих двох етнографічних груп українців Карпат і північного Прикарпаття. Своєрідним узагальнюючим підсумком етнографічних досліджень українців Карпат у межах тогочасної польської держави, проведених головно з ініціативи Етнологічного закладу, була брошура Я. Фальковського «Етнографія населення середніх і східних польських Карпат» з доданою до неї картою локалізації етнографічних груп українців Карпат [14].

Праці співробітників Етнологічного закладу з етнографії українців Карпат, Прикарпаття, Поділля, західного Полісся систематично друкувалися в квартальнику «Lud» та інших виданнях.

Наскільки поважне місце займала українська тема в дослідженнях Етнологічного закладу, засвідчує, зокрема, й те, що цій темі присвячені всі видані до початку Другої світової війни п’ять монографій редагованої А. Фішером згадуваної серії «Prace etnograficzne». У першому випуску опублікована праця відомого польського етнографа і директора Краківського етнографічного музею Северина Удзелі (1857—1937) «Ziemia łemkowska przed półwieczem. Zapiski, wspomnienia z lat 1888 do 1893» (Львів, 1934). Другим, третім і четвертим випусками вийшли названі монографії Я. Фальковського і В. Пашницького про бойківсько-лемківське пограниччя (1935), Я. Фальковського про західне

(1937) і північно-східне пограниччя Гуцульщини (1938). У п'ятому випуску цієї серії видана фундаментальна праця українського вченого Романа Гарасимчука «Гуцульські танці з 26 картами, 64 ілюстраціями, 8 таблицями і 267 танцювальними мелодіями» (Львів, 1939) [30, s. 1—56].

Слід зазначити, що в напружений час все більшого наростання і загострення польсько-українського протистояння, агресивного наступу офіційної польської політики на західноукраїнських землях на українство професор А. Фішер у науковій діяльності і особистісному ставленні до українців намагався зберегти об'єктивність, певну рівновагу і толерантність. Це зазвичай наголошувала, зокрема, у своєї спогадах наш заслужений народознавець Катерина Матейко (1910—1993). Вказувала, що саме в матеріально важкий для неї час професор, будучи деканом гуманітарного факультету Львівського університету (1934—1935), домігся призначення їй стипендії, і що головно завдяки його фаховому вишколу, доброзичливості й допомозі вона ввійшла в сферу науки, яка стала визначальним полем її усього трудового життя.

Прихильно ставився професор А. Фішер і до інших студентів та магістрантів-українців, які виявляли зацікавленість до народознавчих студій. Його увагу особливо привернув згаданий Р. Гарасимчук (1900—1976), який студіював в університеті філософію, цікавився етнографією і музеєзнавством та захистив у 1935 р. магістерську працю «Коломийкові танці на Гуцульщині». А. Фішер заохотив його продовжити дослідження цієї теми, залучив до роботи в Етнологічному закладі, вистарав фінансове забезпечення для тривалої польової праці на Гуцульщині з метою збору якомога ширшого автентичного матеріалу про традиційні народні танці гуцулів.

Результатом цієї праці українського науковця була названа монографія, для видання якої у серії «Prace etnograficzne» професор добув кошти у Варшавського т. зв. Товариства приятелів Гуцульщини. Не випадково у передмові до цієї книги ім'я А. Фішера названо першим у числі тих, кому дякував автор за практичну допомогу, дружні зауваги і поради в процесі праці над її написанням. А. Фішер підтримав також і захист цього дослідження його автором як докторської дисертації у Львівському університеті літом 1939 р.

До речі, в радянський час Р. Гарасимчук значно доповнив це дослідження і переклав його українською мовою, кілька раз подавав його до друку. Але за життя автора україномовна версія цієї ґрунтовної, унікальної праці так і не змогла вийти. І тільки вже тепер завдяки старанням Інституту народознавства НАН України і його керівника академіка Степана Павлюка з'явилася як перша книга двотомника Р. Гарасимчука «Народні танці українців Карпат» [4].

Слід зазначити, що цей українознавчий вектор підтримуваних А. Фішером народознавчих студій Етнологічного закладу Львівського університету якоюсь мірою компенсував занепад українських етнографічних і фольклористичних досліджень у міжвоєнній Галичині головно через брак коштів і фактичне припинення колишніх серійних профільних видань Етнографічної комісії НТШ «Етнографічного збірника» і «Матеріалів до української етнології». Кажу «якоюсь мірою», бо, на жаль, континуація української тематики в Етнологічному закладі була помітно регламентованою і позначеною тенденціями польської урядової політики щодо західноукраїнських земель і їхнього населення. З наростанням польонізаційної агресивності цієї політики увиразнюється і все більша заанґажованість до неї тогочасної польської гуманітарної науки, в тому числі і Львівського Етнологічного закладу.

Простеження цього процесу — це знову ж таки окрема тема дослідницького дискурсу. Тут лише дуже побіжно зазначу головніші моменти.

Аж ніяк не випадковим було, зокрема те, що в більшості тогочасних народознавчих студій польських авторів над етнографічними групами українців Карпат останні якось надто абстраговано, відособлено представлені стосовно інших частин й етнографічних груп українців та всього українського етнокультурного простору. Основна увага зверталася на регіональні, локальні особливості, архаїчні, реліктові елементи побуту, духовної і матеріальної традиційної культури і зазвичай залишалося непоміченим те головне, що єднало українських горян з усім українським народом, було, не зважаючи на чужинецькі окупаційні розмежування, прикметним і визначальним для їхньої органічної історичної приналежності до загальноукраїнської етнокультурної і національної спільноти.

Ігнорувалося те головне, на чому свого часу проникливо й дуже виразно наголошував Іван Франко: «Хоч і як неоднакова була доля поодиноких частин Русі-України, то все-таки заселяючий її народ і далі

проявляє дивну *етнографічну одноцільність*. Звичаї і вірування народні, казки і оповідання, пісні і обряди, одіж і помешкання, а врешті мова — *при всій різнобарвності в подробицях, при всьому багатстві місцевих відмін і варіантів, — в основних обрисах такі однакові*, що руснак з-над горішнього Сяну без труду порозуміється з українцем з-над Десни, Сули або й від Харкова, признає його звичаї, його спосіб життя і думання, його «поведінку» за свої, за рідні, хоча не скаже сього про свого близенького сусіда — ясельського або тарнівського «мазура» [9, с. 41].

Корінне населення Українських Карпат, яке від давен ідентифікує, самоусвідомлює себе як русини, а в новіший час — українці, іменується зазвичай етнографічними назвами гуцули, бойки, лемки, які це населення, особливо гуцули і бойки, сприймали здебільшого негативно, як такі, що недружелюбно їм нав'язані чужинцями. Особливо в 1930-х рр. абсолютизація цих етнографічних назв доходить до того, що ними настирливо замінюється етнічна, національна номінація українців Карпат. Гуцули, бойки, лемки часто фігурують навіть без офіційно вживаного в міжвоєнній Польщі означення їх як русинів.

І справа тут не в неточностях, методологічних хибностях. Було гірше — те, що наука підключалася до польонізаційної політики на «кресах» (себто на окраїнах), як офіційно стали називати окуповані міжвоєнною Польщею західноукраїнські і західнобілоруські землі. У даному разі йшлося про наполегливе відчуження від українського народу карпатських етнографічних груп. У Варшаві запрацювало під керівництвом високих чинів «Towarzystwo przyjacieli Huculszczyzny» (Товариство друзів Гуцульщини), яке трактувало гуцулів як окремий народ, а їхню говірку як окрему мову. Так само окремими від українського народу і більш етнічно спорідненими з поляками вважали лемків.

Щодо бойків, то тут політичні маніпуляції були спрямовані головно на дрібну, так звану «загородову» чи «ходачкову» шляхту, яка здавна замешкувала компактними групами чи розсіяно карпатські і підгірські місцевості. Це здебільшого бідні, малоземельні селяни, які з соціального й етнокультурного погляду майже нічим не відрізнялися від інших місцевих українських селян, були колись православного, а згодом греко-католицького віросповідання, самоідентифікувалися в переважній більшості як русини (у новіший час — українці). Але десь із середньовіччя вони донесли пам'ять свого шляхетського походження, яке в часи кріпацтва давало їм певні привілеї (не відробляли панщини, а платили чинш) і свідомість відмінності соціального статусу свого стану від інших українських селян — «хлопів»[8].

Так ось на цьому шляхетському комплексі польські політики розгорнули масштабну акцію польонізації й окатоличення дрібної української прикарпатської шляхти. Справа ця представлялася як повернення в лоно польськості й католицької церкви начебто колишніх польських поселенців на цій землі.

Пам'ятаю з дитинства у 30-х рр., як у шляхетській частині («на шльихті») мого рідного села Корчина (тепер Сколівського р-ну Львівської обл.) гарячково будували за урядові кошти окрему польську школу, щоб туди перевести дітей «шляхтичів», відлучивши їх від нас — «хлопських» дітей, що до того навчалися спільно в сільській народній школі; як на противагу українським громадським просвітнім, економічним і юнацьким та дитячим товариством в т. зв. «рустикальній» частині села на шляхті організувалися польські «kółka» (кола), «strzelcy» (стрільці), «orlęta» (орлята); як швидкими темпами споруджувався добротний цегляний костьол, щоб відокремити «шляхтичів» від схизматицької греко-католицької громади. Звели до крокв, але війни не дали добудувати, згодом цю споруду розібрали і матеріал використали для колгоспних потреб.

Отож, в угоду цим та іншим експансіоністським політичним акціям супроти українців підлаштовувалися і праці непоодиноких тогочасних польських науковців. Так, у названій праці Я. Фальковського «Етнографія горян середніх і східних польських Карпат», що була підсумком його досліджень етнографічних груп українців Карпат, ні словом не згадується, що ці групи належать до українського народу. Гуцулів, бойків, лемків автор послідовно називає етнічними групами «польських Карпат», трактує їх як різноетнічні спільноти, хоч і зазначає на основі матеріалів своїх польових досліджень, що запитувані ним горяни на предмет етнічної само-

---

[8] Докладніше про історію й етнокультурну природу цього прошарку українських прикарпатських селян див. мою статтю: «Дрібна шляхта українського Прикарпаття» // Збірник праць і матеріалів на пошану Лариси Іванівни Крушельницької. — Львів : Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України, 1998. — С. 106—118.

ідентифікації не хочуть давати іншої відповіді як лише те, «що є українцями» [14, с. 5, 9].

У руслі таких заполітизованих «народознавчих» конотацій з'явилося і трактування українських та білоруських поліщуків як «людей без батьківщини» (ludzi bez ojczyzny).

Прикро констатувати, що в цьому неблаговидному альянсі науки з українофобською політикою засвітилося й ім'я професора А. Фішера. Відомий поважний учений без належної аргументації стверджував давнє польське походження дрібної української шляхти в Галичині, яка, мовляв, зазнала тут, «рутенізації». Писав: «Не тільки на Поділлі збереглося багато цієї давньої шляхти, але також вздовж Підкарпаття від Сяноку аж поза Коломию живе шляхта, яка походить переважно з давньої польської військової колонізації цих місцевостей. Так заселялися повіти Турчанський, Ліський, Самбірський, Дрогобицький, Стрийський, Долинський, Надвірнянський, Жидачівський, Коломойський. На території південно-східної Польщі є кількасот шляхетських сіл, в яких живе біля 500000 польської шляхти» [28, s. 5]. А, отже, й офіційні польонізаційні акції щодо цієї людності він уважав справедливими.

Так само схвалював професор, уважав позитивним явищем масове захоплення польськими поселенцями — «осадниками» українських земель на Поділлі і Волині. Власне кажучи, зміст, ідейні концептуальні засади цитованої брошури, що була заявлена як нарис етнографії західноукраїнських земель, названих тут «Південно-східною Польщею», вже, починаючи від назви, були пройняті тенденцією утвердження польського права на ці землі. Негативне враження викликають реанімація переконливо спростованих історичною наукою концептів про давнє «лехітське» минуле цих земель, процес їх залюднення і культивації польським елементом, явні спекулятивні тлумачення ономастичних збіжностей, наприклад, назви «Opole» в польській Сілезії і «Опілля» в Галичині — народної назви етнографічного ареалу між Підкарпаттям і Поділлям[9] тощо.

Словом, у цьому етнографічному нарисі західноукраїнського краю виразно примітна істотна відмінність від згадуваної прикметної наукової об'єктивності автора в книжці «Rusini», його явне зміщення в бік позанаукової політичної кон'юнктури. Думаю, що ця злоякісна еволюція вченого відбулася і не без впливу його членства у заснованій в 1937 р. польській проурядовій націоналістичній організації «Obóz zjednoczenia narodowego» (OZN — Табір національної єдності»)[10].

Закінчуючи стислі зауваги про українську тему в діяльності Етнологічного закладу і його керівника, не можу не зазначити, що трактування цієї теми в їхньому науковому доробку, особливо 1930-х рр., неоднозначне й істотно позначене політичною заданістю і тенденційністю. Професор А. Фішер, на жаль, не оминув долі тих багатьох учених його часу, які в силу різних умов і причин ставали підспівувачами й конотаторами несправедливих ідеологічних доктрин та дій політичних режимів, особливо стосовно українського народу.

* * *

Радянське «визволення» Західної України у вересні 1939 р. застало А. Фішера у Львові. Як видно зі збережених документів, він активно підключився до відновлення діяльності тепер уже українського радянського Львівського університету. Перший запис у трудовій книжці радянського зразка зафіксував, що 1 жовтня 1939 р. він був прийнятий на посаду професора філології Львівського університету і 11 січня 1940 р. затверджений на цій посаді[11].

З того часу походить і збережений у згадуваній особовій справі висновок за підписом проректора університету з наукової роботи відомого українського вченого, професора академіка АН УРСР Кирила Студинського (1868—1941), в якому підтверджу-

[9] Про відмінність генетичного, історико-географічного й етнографічного смислу цих омонімічних назв йдеться у моїй розвідці «Опілля як етнографічно-фольклорний регіон України» // Народознавчі зошити. — Львів, 2005. — Зош. 1—2. — С. 50—59.

[10] Свою належність до цієї організації А. Фішер задекларував у згадуваному радянському «Особовому листку по обліку кадрів», відповідаючи на один з її пунктів «Чи перебував у партіях (яких, де, з якого часу і по який час), назвав «Обуз з'єдноченя народовего» і дати: з вересня 1937 по 1 березня 1938 // Личное дело профессора Фишера Адама Альфредовича. — Арк. 1/зв.

[11] Трудова книжка Фішера Адама Роберта Альфредовича 1889 р. // Архів Львівського національного університету ім. Франка. — Ф. № Р—119. — Оп. 1. — Спр. № 380. — Арк. 1—2.

валися науковий доробок і досвід А. Фішера, вказувалося, що він заслуговує звання професора[12].

Те, що робив А. Фішер на філологічному факультеті Львівського університету від осені 1939 по червень 1941 р., привідкривають архівні відомості з того часу. Був членом Кафедри українського фольклору та етнографії, якою керував академік, професор Філарет Колесса (1871—1947), читав курси етнографії народів Європи і польського, французького та німецького фольклорів, причому останній — німецькою мовою. У звіті про наукову роботу в 1939—1940 рр. вказував підготовку дослідження «з заслуги Оскара Кольберґа в ділянці етнографії», збирання матеріалів до праці «Рослини в народних віруваннях» і проведену наукову експедицію на Волинь у липні 1940 р.[13]

Німецька окупація внесла різкі зміни в життя А. Фішера. Професійний учений змушений був шукати заробітків і засобів для виживання з сім'єю. Катерина Матейко згадувала, що в той важкий для всіх у голодному Львові час колишні українські учні професора (Лідія Суха, Ольга Березовська, Степан Щурат, Роман Гарасимчук, Андрій Бодник та ін.) збирали для нього продукти і, як могли, допомагали йому.

Але і в цих надзвичайно скрутних умовах, як констатував на основі збережених рукописів і спогадів родини професора його учень, польський етнограф Юзеф Ґаєк, А. Фішер намагався знайти час і можливості для улюблених наукових занять: упорядковував і доопрацьовував бібліографічні матеріали з етнології, трудився над написанням розвідок про низку польських етнографів різного часу, і особливо турбувався про збереження, врятування від пошкодження і знищення зразково укомплектованої ним фаховою літературою бібліотеки Towarzystwa Ludoznawczego [29, s. 7—8].

Життєві злигодні, матеріальні нестатки і моральні травми, а до того ще й простуда на складі дерева, де працював бухгалтером, призвели до важкої недуги і, врешті, до передчасної смерті 22 грудня 1943 р.

Похорон, що відбувся 24 грудня, напередодні Різдва за латинським обрядом, зібрав, за словами Ю. Ґаєка, «кількасот осіб польської і української національностей, що промовисто засвідчувало позицію Покійного в тому середовищі, в котрому він виріс, кінчав студії і працював» [29, s. 7]. Додати б до цих слів ще й те, що участь українців у похоронному обряді засвідчувала вдячну пам'ять і повагу за все це добре, науково об'єктивне, людяно справедливе і продуктивне, що зробив професор Адам Фішер для українського народознавства та підготовки його молодих трудівників.

І найголовніше, що слід наголосити у висновку: рецепція української теми, українських етнографічних і фольклорних елементів у широкому порівняльному і типологічному контексті народознавчих студій Адама Фішера містить багато оригінального, науково продуктивного і перспективного. А тому праці цього вченого не повинні залишатися поза увагою українського народознавства.

[12] Личное дело профессора Фишера Адама Альфредовича. — Арк. 4.

[13] Подано ці відомості за поки що неопублікованою доповіддю доцента Львівського національного університету ім. Франка Руслана Марківа «Біля витоків української фольклористики у Львівському університеті», виголошеною на Міжнародній науковій конференції до 70-річчя Кафедри української фольклористики ім. академіка Філарета Колесси, що відбулася 15—17 жовтня 2009 р. у Львові.

1. Архів Львівського національного університету ім. Франка. — Ф. № Р. 119. — Оп. 1. — Спр. 194. — (Личное дело профессора Фишера Адама Альфредовича. Начатое 23 декабря 1939 г., оконченное 10 февраля 1940 г.).
2. Відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України. — Ф. 34 (В. Гнатюк). — Спр. 579. — (Автограф на бланку «Towarzystwa Ludoznawczego we Lwowie» / переклад з польської Романа Кирчіва).
3. *Волков Ф.* Этнографические особенности украинского народа / Волков Ф. // Украинский народ в его прошлом и настоящем. — Петроград, 1916. — Т. II.
4. *Гарасимчук Р.* Народні танці українців Карпат. — Кн. 1. Гуцульські танці / Гарасимчук Р. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. — 608 с.
5. *Кирчів Р.Ф.* До ювілею «Towarzystwa ludoznawczego» / Кирчів Р.Ф. // Народознавчі зошити. — 1995. — № 3.
6. Новий Час. — 1928. — Ч. 70. — 11.VI.
7. *Пеленський Є.Ю.* Нарис української етнографії / Пеленський Є.Ю. // Новий Час. — Львів, 1928. — Ч. 70. — 11.VI.
8. *Пеленський Є.Ю.* Західноукраїнська етнографія (1919—1929) / Пеленський Є.Ю. // Літературно-науковий вісник. — Львів, 1930. — Кн. 2 (лютий).
9. *Франко І.* Літературне відродження Полудневої Русі і Ян Коллар / Франко І. // Франко І. Зібр. творів : у 50 т. — К., 1981. — Т. 29.

10. *Falkowski J*. Dziesięciolecie Zakładu Etnologicznego Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie (1924—1934) / Falkowski J. — Lwów, 1934. — 12 s.
11. *Falkowski J*. Na pograniczu łemkowsko-bojkowskiem. Zarys etnograficzny / Falkowski J., Pasznycki B. — Lwów, 1935. — 128 s.
12. *Falkowski J*. Zachodnie pogranicze Huculszczyzny: Dolinamy Prutu, Bystrzycy Naddworniańskiej, Bystrzycy Sołotwiańskiej i Łomnicy / Falkowski J. — Lwów, 1937. — 170 s.
13. *Falkowski J*. Północno-wschodnie pogranicze Huculszczyzny / Falkowski J. — Lwów, 1938. — 108 s.
14. *Falkowski J*. Etnografia górali środkowych i wschodnich Karpat polskich / Falkowski J. — Warszawa, 1938. — 13 s.
15. *Falkowski J*. Jeszcze o granicy łemkowsko-bojkowskiej / Falkowski J. // Kurjer literacko-naukowy. — 1936. — № 10.
16. *Fischer A*. Rusini. Zarys etnografii Rusi / Fischer A. — Lwów; Warszawa, 1928. — 192 s.
17. *Fischer A*. Wątek odkwitającej gałęzi / Fischer A. — Lwów, 1909.
18. *Fischer A*. Przemiany podania o Don Juanie w literaturze powszechnej / Fischer A. // Dziennik Polski. — Lwów, 1909.
19. *Fischer A*. Baśń o Krakusie / Fischer A. — Lwów, 1910.
20. *Fischer A*. Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego / Fischer A.— Lwów : Nakładem Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1921. — 439 s.
21. *Fischer A*. Kult Wełesa u Słowian / Fischer A. // Sbornik praci venowanych prof. dr. Tillovi. — Praha, 1927.
22. *Fischer A*. Rośliny w wierzeniach i zwyczajach ludu polskiego / Fischer A. — Lwów, 1929.
23. *Fischer A*. Klon i jawor w kulturze ludu polskiego / Fischer A. — Warszawa, 1932.
24. *Fischer A*. Drzewa w wierzeniach i obrzędach ludu polskiego / *Fischer A*. — Lwów, 1939.
25. *Fischer A*. Okruchy ludoznawcze. 1. Bajka o kozie obdartej / Fischer A. — Lwów, 1911.
26. *Fischer A*. Włodzimierz Hnatiuk / Fischer A. // Lud. — Lwów, 1927. — Rocz. 26. — Ser. II. — T. 6.
27. *Fischer A*. Na granicy łemkowsko-bojkowskiej / Fischer A. // Kurjer literacko-naukowy. — № 4. Dodatek do № 27 Ilustrowanego Kurjera Codziennego. — Kraków, 1936.
28. *Fischer A*. Zarys etnografii Polski Południowo-Wschodniej / Fischer A. — Lwów, 1939.
29. *Gajek J. S. p*. Profesor Dr. Adam Fischer / *Gajek J. S. p.* // Lud. — 1946. — T. 36.
30. *Harasymczuk Roman Włodzimierz*. Tańce huculskie z 26 mapami, 64 rycinami, 8 tablicami i 267 melodiami tanecznymi / Harasymczuk Roman Włodzimierz. — Lwów : Wydawca Towarzystwa ludoznawczego zasiłku Głównego zarządu Towarzystwa przyjaciół Huculszczyzny, 1939. — 304 s. + melodje taneczne 1—56 s.
31. *Reinfuss R*. W sprawie granicy łemkowsko-bojkowskiej / Reinfuss R. // Kurjer literacko-naukowy. — 1936. — № 7.
32. *Reinfuss R*. Wschodnie granicy Łemkowszczyzny / Reinfuss R. // Kurjer literacko-naukowy. — 1936. — № 28.
33. *Reinfuss R*. Etnograficzne granicy Łemkowszczyzny / Reinfuss R. // Ziemia. — 1936. — № 10—11.

Roman Kyrchiv

ON UKRAINIAN THEME IN ADAM FISCHER'S ETHNOGRAPHIC PARADIGM

Known Polish ethnologist, professor Adam Fischer's connections with Ukrainian scholars have been studied on the ground of archival and other materials. In the article has been traced his research review on some problems of Ukrainian folklore and ethnography as well as quite complicated circumstances of his scientific career and life at Lviv during twenty interwar years and in early 1940s.

Keywords: ethnography, traditional culture, ethnology, folklore, ethno-cultural borderland.

Роман Кырчив

УКРАИНСКАЯ ТЕМА В НАРОДОВЕДЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЕ АДАМА ФИШЕРА

На основе архивных и иных материалов исследуются связи известного польского народоведа, профессора Адама Фишера с украинскими учеными. Прослеживаются его исследовательская рецензия по вопросам украинской фольклористики и этнографии, а также сложные перипетии его научной деятельности и жизни во Львове в период межвоенного двадцатилетия и начала 40-х гг. прошлого века.

Ключевые слова: народоведение, традиционная культура, этнология, фольклор, этнокультурное пограничье.

Олена НИКОРАК

НАУКОВА СПАДЩИНА КАТЕРИНИ МАТЕЙКО В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДОЗНАВСТВІ

(до 100-ліття від дня народження)

У статті висвітлюється наукова спадщина видатної української вченої — етнографа Катерини Матейко. Відзначаються її найважливіші досягнення в дослідженні української народної кераміки й традиційного вбрання.

Ключові слова: етнографія, народознавство, народна кераміка, традиційне вбрання.

У грудні 2010 р. минуло 100 років від дня народження і 15 років з часу відходу у вічність відомої української вченої Катерини Матейко. Ця високоповажна пані беззмінно, впродовж 41 року пропрацювала в стінах Музею етнографії та художнього промислу (тепер — Інститут народознавства НАН України), де сформувалася як всебічно обдарована й неординарна особистість, потужний дослідник традиційної української культури.

Катерина Матейко — визначна українська вчена — етнограф, мистецтвознавець, культуролог, кандидат історичних наук, дійсний член НТШ, музейник. Наукова спадщина вченої — це вагома сторінка в історії розвитку української етнографії й мистецтвознавства другої половини XX ст. Вона посідає чільне місце серед когорти найталановитіших учених цього періоду. В дослідженнях окремих галузей науки і культури з цілої низки питань їй належав пріоритет.

Постать ученої репрезентує такі важливі ділянки досліджень традиційної культури українців, як народна кераміка й традиційний одяг, а також суміжні з ними галузі. Високий професіоналізм і самовіддана подвижницька наукова праця на ниві національної культури ще за життя Катерини Іванівни здобули заслужене визнання. Її науковий доробок завдяки широкій джерельній базі, багатству залученого до аналізу фактичного матеріалу та глибині його наукового осмислення не втратив актуальності й сьогодні. Праці вченої вирізняються ретельністю аналізу творів, принциповістю, чесністю й об'єктивністю висвітлення різних питань з історії етнографії та національної культури. Монографії, статті й повідомлення К. Матейко дотепер використовуються багатьма вітчизняними та зарубіжними етнологами, мистецтвознавцями, культурологами та вченими інших галузей. Найчастіше послуговуються великим надбанням Катерини Матейко науковці, які вивчають різні аспекти традиційної української кераміки та народного вбрання. Матеріали досліджень вченої є безцінним скарбом і для людей творчих професій, зокрема художників, дизайнерів, модельєрів, викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, народних та самодіяльних майстрів та широкого кола поціновувачів національної української культури.

Народилася Катерина Матейко 6 грудня 1910 р. у с. Поздяч (тепер Лешно коло Перемишля, Республіка Польща) у багатодітній родині заможних селян — справжніх господарів. У батьківській оселі у

той час іще стійко зберігався традиційний селянський побут, найрізноманітніші звичаї, пов'язані з церковними, календарними та сімейними обрядами. Дівчинка змалку зростала в оточенні чесних, порядних, дбайливих і добрих людей, повазі й шані до всього, що створив народ упродовж віків. Виховувалася Катруся, як і її сестри Маринка, Ганка, Ксеня, Настя і Єва, в аурі родинної любові й тепла, де дітям прищеплювали ази щирості людських стосунків, взаємоповаги й взаємодопомоги. Там закладалися основи формування її внутрішнього духовного світу. На все життя зберегла Катруся щемну любов до своїх батьків та сестер і пам'ять про щасливі дитячі та юнацькі роки, гостинний і затишний батьківський дім. Мати Анастасія з дому Піх, батько Іван Матейко був головою товариства «Січ» і під час Першої світової війни засланий до Сибіру. До рідного села повернувся в 1917 р. Висока фахова підготовка К. Матейко була набута систематизованою довголітньою освітою.

Початкову чотирирічну освіту вона здобула у рідному селі. З 1921 до 1927 рр. продовжила навчання в українській приватній жіночій гімназії — «Інституті для дівчат» у Перемишлі. Їй пощастило бути ученицею сестер Кульчицьких — Олена вчила рисунку, а Ольга — ручної праці. Значення древнього Перемишля в історії національного відродження, українського просвітницького руху очевидно було відоме допитливій дівчинці ще з рідної оселі та близького оточення. У часи навчання Катрі Матейко в гімназії Перемишль залишався важливим культурно-освітнім, релігійним українським осередком, який значним чином вплинув на формування її світогляду та визначення життєвих пріоритетів. Ці та інші чинники спричинилися не лише до набуття знань, але й усвідомлення себе українкою. Ще в гімназії вона була активісткою Пласту.

У 1932—1937 рр. Катерина Матейко вчилася у Львівському університеті Яна Казимира на гуманітарному факультеті, де студіювала філософію, педагогіку, психологію, етнологію, археологію та інші дисципліни. Доля подарувала їй щастя навчатися у відомих польських учених: професора Адама Фішера та етнографа, доцента Яна Фальковського. Під час університетських студій Я. Фальковський керував багатьма науковими експедиціями на Східну Галичину, в яких брала участь і Катруся Матейко. Наукові зацікавлення майбутньої вченої вже тоді

Катерина Матейко з чоловіком, мистецтвознавцем Антоном Будзаном

торкалися широкого спектру традиційної культури — народного житла, вбрання, ремесел і промислів, звичаїв та обрядів. Ще в студентські роки вона збирала матеріали до «Słownika wierzeń słowiańskich», була дописувачем журналів «Життя і знання», «З верха на верх» та «Українське юнацтво». Темою магістерської роботи з педагогіки була: «Wzajemny stosunek zadań wychowawczych ciążących na domu i na szkole», з етнографії — «Zabawki ludowe w Polsce». Очевидно, такі талановиті педагоги як Адам Фішер та Ян Фальковський якраз заклали підвалини майбутньої науково-дослідної праці і значною мірою допомогли Катерині Іванівні у подальшому виборі професії етнографа.

Загальне духовне й національно-патріотичне мужніння Катрі Матейко теж дістало свій найвищий прояв під час навчання в університеті. З молодечим завзяттям вона поринула у світ знань, а також у громадську, просвітницьку роботу в «Пласті», «Союзі українок». Брала участь і в студентських товариствах: Гуртку україністів (на яких часто виступав з доповідями відомий учений Ярослав Рудницький та славіст поет Богдан-Ігор Антонич); Гуртку прихильників книжки, а також Товаристві українських греко-католицьких студентів «Обнова», «Марійська дружина студенток» та інших.

Катерина Матейко вдома

Зокрема, з розповідей К. Матейко, вона була учасницею пластунського табору під Галичем біля Крилоса, в якому комендантом була Марія Білинська (згодом доцент, кандидат мистецтвознавства Львівської державної консерваторії, тепер — Львівська музична академія ім. М. Лисенка). У 1938 р. вона брала участь у таборах для фахово працюючої молоді у Славську як виховний референт і комендант табору.

Досвід науково-музейницької праці теж прийшов до Катерини Матейко ще в студентські роки: їй довелося опрацьовувати етнографічні збірки Культурно-історичного музею Наукового товариства ім. Шевченка (НТШ). Після успішного закінчення університету в 1937 р. вона отримала диплом магістра філософії. Від вересня 1939 р. місцем її праці на посаді наукового співробітника став Державний етнографічний музей, створений на основі етнографічної колекції Культурно-історичного музею (діяльність якого була перервана у 1939 р. після ліквідації НТШ у Львові).

У той час поряд з нею працювали такі видатні особистості як музеєзнавець, етнограф і дослідник народного мистецтва Ірина Гургула, етнограф, фольклорист і мистецтвознавець Роман Гарасимчук та художниця й етнограф Олена Кульчицька.

У 1939—1940-х рр. молода завзята дослідниця бере активну участь у комплектуванні профільних збірок музею, які впродовж попередніх десятиліть формувалися здебільшого стихійно — за рахунок дарунків колекціонерів, інтелігенції та громадських організацій. Згодом вона опрацьовувала багаті етнографічні колекції з музеїв Дідушицьких (пізніше Природничий музей), О. Прусевича, жіночої гімназії, Національного музею, Міського промислового музею та багатьох приватних збірок, які були залучені до Етнографічного музею. Ще в 1943 р. відомий учений, музикознавець, академік Філарет Колесса відзначив творчий доробок К. Матейко, зокрема у статті «Українські діточі іграшки» і «Народна кераміка», її вклад в упорядкування бібліотеки НТШ та архіву В. Гнатюка [11].

З 1945 р. музей передано до АН України, його очолив Філарет Колесса. В музеї було створено два наукових підрозділи: відділ етнографії та фольклористики, наукові працівники яких займалися збиральницькою роботою, і дослідженням народної культури. У 1951 р. відбулося об'єднання Музею етнографії та Музею художньої промисловості в єдиний Музей етнографії та художнього промислу АН УРСР (тепер у складі Інституту народознавства НАН України). Відтоді установа поступово стала перетворюватися в центр науково-дослідної праці з проблем народознавства і мистецтвознавства.

З 1947 і до 1980 рр. Катерина Матейко була науковим співробітником відділу етнографії і водночас незмінним, сумлінним і пильним охоронцем фонду народної кераміки. Особливої уваги заслуговує також збиральницька сфера діяльності вченої. У 1950—1960-ті рр. експедиції, учасницею яких була К.І. Матейко, споряджувалися переважно в західні області України, головним чином на Гуцульщину, Бойківщину, Лемківщину, Поділля, Волинь, Полісся, Буковину. Згодом, у 1970—1980-ті рр., за ініціативою Павла Жолтовського почастішали поїздки і в центральні, східні та південні реґіони України. Вона об'їздила і обійшла різні терени України, побувала в численних містах, містечках і селах у пошуках скарбів народних. Учена брала участь у багатьох науково-дослідних експедиціях, у яких попри достеменне вивчення української народної кераміки, одягу та інших галузей традиційно-побутової культури з властивою їй педантичністю, знанням справи і фаховістю фор-

мувала фондові збірки музею. Таким чином, завдяки безпосередній участі К. Матейко та інших учених, музейників, художників були сформовані колекції пам'яток культури, значна частина з яких належить до унікальних творів мистецтва, котрі склали основу для майбутніх наукових досліджень. Внаслідок невтомної праці музейника-патріота К.І. Матейко збірки народних тканин, вишивки, одягу, народної кераміки поповнилися експонатами високого художнього рівня, а іноді й унікальними творами, які мають велике наукове значення.

Під час відряджень тоді ще молода, енергійна, наполеглива і завзята до праці Катерина Матейко з властивою їй скрупульозністю теж збирала польові матеріали в багатьох селах і містечках України. Паралельно впродовж тривалого періоду вивчала гончарні вироби та одяг із збірок багатьох музеїв не лише Львова, але й Києва, Переяслава-Хмельницького, Полтави, Вінниці, Хмельницького, Тернополя, Рівного, Луцька, Івано-Франківська, Коломиї, Косова, Ужгорода, Чернівців та інших міст України.

Дивовижна працьовитість і цілеспрямованість, а також непересічні здібності спричинилися до того, що Катерина Іванівна оволоділа глибоким знанням музейних пам'яток, зібрала великий фактологічний матеріал і досконало вивчила літературу про українське гончарство. Усе це стало надійною базою наукового дослідження і дало змогу зробити глибокі теоретичні узагальнення. Цей період праці дослідниці видається нам дуже повчальним у сенсі її розуміння поступовості на шляху до наукового результату та глибоке усвідомлення відповідальності при цьому. Адже Катерина Матейко впродовж усіх років поєднувала працю науковця і фондовика (охоронця фонду народної кераміки). Саме підсумком цієї самовідданої праці було написання дисертації на тему «Українська народна кераміка XIX—XX ст. (Історико-етнографічне дослідження)», яку вона успішно захистила в Києві 1955 р. і здобула вчений ступінь кандидата історичних наук зі спеціальності етнографія.

Діапазон наукових зацікавлень дослідниці завжди відзначався широтою, глибиною і багатогранністю. Наукова нива К. Матейко була плідною і довготривалою. Вітчизняними і зарубіжними вченими високо оцінений великий внесок К. Матейко в українське народознавство, передусім в українську етнологію [1, с. 1002—1113; 2, с. 222—224; 3, с. 149—151; 4, с. 92—93; 5, с. 30—31; 6, с. 23—24; 7, с. 68—73; 8, с. 231—242; 9, с. 175—186; 10, с. 217—221; 12, с. 87—99; 14, с. 50—51; 15, с. 579—580; 16, с. 147—148]. Список опублікованих праць містить близько півсотні позицій. Серед них три монографії; численні розділи до колективних монографій, альбоми, статті, повідомлення тощо. Свідченням широкого визнання вченої були також довголітні наукові контакти, листування з нею науковців Тбілісі, Баку, Тарту, Вільнюса, Санкт-Петербурга, Москви, Казані, не кажучи вже про українські наукові центри.

Виїзд до Лозівки на відкриття відновленого пам'ятника Т.Г. Шевченку. 1961 р. З архіву Матейко К.І.

У 1959 р. вийшла перша монографія вченої «Народна кераміка західних областей Української РСР XIX—XX ст.». Своєрідним продовженням і доповненням до цієї теми стало альбомне видання «Художня кераміка західних областей Української РСР», яке вийшло 1962 р., та окремі статті в наукових журналах і збірниках. На величезному фактологічному матеріалі вчена проаналізувала соціально-економічні умови розвитку гончарних промислів західних областей України. Показала вагоме місце гончарства у господарській діяльності мешканців регіону. Вона ввела до наукового обігу значний масив статистичних, етнографічних, етнолінгвістичних даних. І, що найважливіше, К. Матейко з глибоким розумінням справи визначила найтиповіші художньо-стилістичні особливості виробів. Праці вченої характерні глибоким висвітленням питань еволюції кераміки, історико-порівняльним аналізом композиційних та художньо-технологічних рис народних виробів найважливіших осередків. Висвітлено основні періоди з історії розвитку цього виду народного мистецтва, визначено головні центри й охарактеризовано техніки виготовлення керамічних виробів.

Катерина Матейко і Стефанія Козій. З архіву Матейко К.І.

Особлива цінність аналітичної дослідницької праці вченої, на нашу думку, полягає в тому, що на основі докладної систематизації керамічних пам'яток за комплексом ознак (призначенням, спорідненістю форм) вона поділяє їх на гончарний посуд, скульптурні вироби та кахлі. Застосовує поняття види, групи, типи (іноді й варіанти окремих типів). Вони лягли в основу подальшої розробки типологічної структури керамічних виробів для наступних дослідників української кераміки. Велику наукову цінність, зокрема для мистецтвознавців, складає аналіз традиційних мотивів орнаменту, композиційних схем, а також іконографії, сюжетних зображень на кахлях і мисках. Науково вартісним є словник термінів української народної кераміки, а також ілюстрації: фотографії творів, графічні схеми найтиповіших форм гончарних виробів, мотивів та елементів орнаменту й системи розташування їх на посуді, кахлях тощо.

Водночас із керамікою К. Матейко збирала матеріал про народний одяг українців, ретельно опрацьовувала доступну літературу, архівні матеріали, музейні і приватні колекції та ін. Багатолітня захоплююча напружена і копітка праця увінчалася виходом у 1977 р. другої монографії — «Український народний одяг». Слід зауважити, що, за словами Катерини Матейко, до видавництва подано було рукопис, який містив удвоє більше матеріалу, а до книжки не потрапила значна його частина. Суттєві скорочення тексту завдали авторці багато прикростей і хвилювань.

Успіх праці забезпечили високий професіоналізм авторки, глибина наукового аналізу, багатство і значна новизна джерельного матеріалу, досконалі знання бібліографії питання, рідкісних маловідомих джерел. Поміж рядками тексту цієї книги уважний і вдумливий читач може відчути гордість вченої за національну українську культуру, патріотизм, яких вона не афішувала, але не могла погамувати в собі. З ними в її тексті не змогла справитися навіть радянська цензура, незважаючи на самочинне скорочення матеріалу, поданого авторкою.

Поява цієї книги вченої стала сенсацією у науково-культурному житті, викликала великий інтерес у нашого та зарубіжного читача. Ця фундаментальна, багатюща за джерельною базою, глибока за своїм науково-пізнавальним значенням, докладно ілюстрована праця швидко розійшлася по світу і відразу стала бібліографічною рідкістю. Незважаючи на численні прохання читачів, найрізноманітніших фахівців не лише з України, а й представників діаспори, видавництво «Наукова думка» не спромоглося видати повторний тираж, який би задовільнив читацький попит.

На обширному матеріалі показано етапи формування й особливості побутування українського традиційного вбрання від найдавніших часів до 1980-х рр. Важливим досягненням ученої є те, що вперше в українській етнографії та мистецтвознавстві виділено комплекси чоловічого та жіночого одягу етнографічних районів України. В контексті загальної класифікації типологічних ознак народного вбрання кожного з них та багатьох локальних осередків здійснено порівняльний аналіз найтиповіших рис форми, силуету і декору окремих компонентів. Велику наукову цінність мають також фотографії творів, графічні зарисовки, схеми та малюнки різних комплексів одежі та деяких її типів.

Книга авторки, як і численні ґрунтовні статті та змістовні розвідки про український народний одяг, є не менше вартісними як для мистецтвознавців, так і для етнологів, істориків, культурологів та вчених інших галузей науки, насамперед, завдяки науковій достовірності. Незважаючи на те, що наприкінці XX — початку XXI ст. є вже численні вартісні в науковому сенсі напрацювання — вітчизняні й зарубіжні вчені опублікували низку монографій, альбомів і статей, присвячених традиційному вбранню українців різних регіонів, однак і початкуючі і сформовані вже дослідники продовжують звертатися до наукових праць К. Матейко як до надійного першоджерела. Вчена дотепер є безперечним авторитетом у цій та інших галузях.

Тривалий час К. Матейко, як і інші науковці, працювала над колективною монографією «Українці». У 1959 р. був виготовлений макет книги і віддруковані сигнальні її примірники, але в силу злочинних заборон тоталітарного режиму праця так і не побачила світ. Подібну долю спіткав і «Атлас матеріальної культури українців», для якого дослідниця разом з іншими вченими зі Львова та Києва зібрала, науково осмислила та систематизувала великий, багатий і незвичайно цінний з наукової точки зору матеріал про одяг з різних регіонів України. Частина цього матеріалу у вигляді стислих параграфів згодом увійшла до колективних монографій «Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва» (1969), «Українське народне мистецтво» (1974); «Державний музей етнографії та художнього промислу АН УРСР» (1976); «Бойківщина» (1983); «Гуцульщина» (1987); «Полесье. Материальная культура» (1988). Вона є співавтором таких збірників, як «Матеріали з етнографії та художнього промислу», «Матеріали з етнографії та мистецтвознавства», «Карпатский сборник» тощо. Її перу належить понад двадцять журнальних статей, у тому числі й ґрунтовних проблемних розробок, виступів, повідомлень та інших публікацій. Кожне дослідження вченої було позначене новизною, широтою ерудиції та високим рівнем висвітлення матеріалу. Публікації К. Матейко репрезентують її як проникливу і вдумливу дослідницю. Її тексти рясніють посиланнями на фахову літературу, польові матеріали власних досліджень та фондові збірки.

Поза основними темами досліджень Катерина Іванівна вивчала і писала про найрізноманітніші види господарської діяльності українців: ремесла і промисли, ткацтво, вишивку, вибійку, в'язання, плетіння, а також городництво, бджільництво, збиральництво, мисливство, рибальство, торгівлю, гончарство тощо.

Суттєвим внеском до скарбниці української етнологічної науки є остання книга вченої «Український народний одяг. Етнографічний словник» (1996). Вона є підсумком і своєрідним вінцем понадпіввікової подвижницької наукової праці на ниві українського народознавства. Ця монографія Катерини Іванівни є свого роду енциклопедичним виданням, оскільки зібрані в ньому термінологічні відомості стосуються не тільки українського вбрання, але й істотно доповнюють наукові і практичні знання з інших, суміжних галузей, зокрема народного мистецтва, традиційного побуту та ширше — народної культури. Словник засвідчує багатство народно-побутової лексики та широкі етнокультурні взаємозв'язки українців з іншими, передовсім сусідніми народами.

Матейко К.І. і Ломова М.Т. (Київ, травень 1960 р.). З архіву Матейко К.І.

У післявоєнні роки разом з Катериною Матейко в музеї працювали люди з великим життєвим і професійним досвідом, не байдужі до національної культури. Вони з непоказним ентузіазмом старанно укомплектовували колекції творів, достеменно вивчали їх та були ревними охоронцями безцінних народних надбань. Між цими освіченими інтелігентними працівниками панував дух взаємоповаги, взаєморозуміння та взаємодопомоги. Дослідниці поталанило працювати поряд з такими уславленими вченими, художниками і діячами української культури як Іван Крип'якевич, Ярослав Пастернак, Михайло Возняк, Олександр Прусевич, Іларіон Свєнціцький, Філарет Колесса, Олена Кульчицька, Ольга Дучимінська, Роман Гарасимчук. Колегами з наукової та музейницької праці були Савина Сидорович, Любов Суха, Ірина Гургула, Ірина Добрянська, Ольга Кубаєвич, чоловік Антон Будзан, а також Данило Фіголь, Володимир Рожанківський, Іван Сенів, Лев

Матейко К.І. зі знайомою (Дрогобич 1959 р.). З архіву Матейко К.І.

Долинський, Мустафа Козакевич, Іван Симоненко, Ярослав Дашкевич, Микола Ковальський, Павло Жолтовський, Іван Паньків, художники — Уляна Рудницька, Маргарита Старовойт, художник-реставратор — Ірина Дрималик, фотографи — Омелян Пашківський, Іван Стебницький, директор Музею ЕХП Юрій Гошко, а також Степан Макарчук, Яким Запаско, Марко Мандюк, Микола Моздир, Неоніла Здоровега, Роман Кирчів та багато інших. Творче спілкування і тісна співпраця з ними не могло не вплинути на формування світогляду вченої. В оточенні таких яскравих індивідуальностей вона не втрачала свіжості власного світобачення, а, навпаки, викристалізувалася її самобутність як непересічної особистості. Найхарактернішими її рисами були самодисципліна і самокритичність, вимогливість і строгість до себе та інших, велика завзятість і настирливість в освоєнні доробку своїх попередників. Катерина Матейко була активним учасником найрізноманітніших наукових конференцій, симпозіумів, сесій, конгресів, семінарів тощо.

Варто відзначити такий важливий аспект діяльності Катерини Матейко, як консультативну працю. Авторитет, ерудиція і глибокі знання її не лише як музейника-науковця, але й винятково доброзичливої людини спонукали звертатися до неї по методичну і практичну допомогу численних музейних і наукових працівників із різних міст України, народних майстрів, художників, студентів. За словами Н. Здоровеги, Катерина Іванівна була також бібліографом від Бога. В Україні годі було зустріти науковця, щоб так багатосторонньо і повно знав літературу з української етнографії. Приходили і відходили завідувачі відділу етнографії, а мозговим центром роботи відділу залишалася Катерина Іванівна [2, с. 222—224]. Вона охоче допомагала своїм колегам з різних відділів і особливо початкуючим науковцям у підборі та опрацюванні літератури, виборі теми і методиці дослідження. Вона радила обирати теми, які мали безсумнівну новизну в науці; життєвою необхідністю для неї було опікуватися здібними дослідниками традиційної культури українців.

Катерина Матейко — аристократ духу, гармонійна колоритна особистість, фанатично віддана фаху. Вона була надзвичайно розумною, інтеліґентною, стриманою і тактовною людиною, винятково скромної вдачі, щедрої душі. Виділялася особливою сердечністю, добротою, чесністю, щирістю, увагою і чуйністю. Була розуміючою, вміла слухати, перейматися не лише чужими болями чи проблемами, але й радіти успіхам друзів і чужих людей. Завжди першою йшла назустріч усім тим, хто потребував її допомоги, радо ділилася своїми знаннями і досвідом. Теплі дружні стосунки в неї були з київськими колегами по науковій праці, зокрема Костем Гуслистим, Анатолієм Поріцьким, Валентином Прилипком, Володимиром Горленком, Всеволодом Наулком, Оленою Кравець, Тамарою Косминою, Валентиною Борисенко та іншими. Щиросердечними дружніми порадами вчена охоче підтримувала молодих науковців, зігрівала всіх великою душевною теплотою, доброзичливістю і вирозумілістю, любов'ю. Вона осяювала власним світлом своїх послідовників у науці. Словом і реальним ділом К. Матейко проклала стежину для низки відомих сьогодні вчених. Зокрема, під її пильною опікою зростали такі дослідники, як Зоряна Болтарович, Таїсія Гонтар, Мар'ян Мандибура, Архип Данилюк, Ганна Горинь, Стефанія Гвоздевич та багато інших.

Доля Катерини Матейко може бути свідченням того, як всупереч складним обставинам життя завдяки наполегливості й силі волі їй вдалося не лише зреалізувати себе як науковця і музейника, а й повести за собою інших та опікуватися їхнім професійним та духовним зростанням.

За словами Неоніли Здоровеги, Катерина Іванівна справляла враження скромної, серйозної, стрима-

ної особи. Рідко хто знав, що вона писала вірші, гарно співала, грала на фортепіано та знала напам'ять силу-силенну поезій Т. Шевченка, І. Франка, А. Міцкевича, М. Рильського, Б. Лепкого, О. Олеся, Лесі Українки, Саломеї Неріс і багатьох інших. Катерина Матейко колись замолоду була першою музою Ігоря-Богдана Антонича... [2, с. 222—224].

Незважаючи на здавалося б щасливу долю Катерини Іванівни як музейника і науковця, життєвий шлях її був складний — сповнений справжніх радощів, горя і невимовної туги. Але пройшла вона його мужньо, з гідністю, з християнською терпеливістю й покорою. Зокрема, сім'ю Матейків не оминула трагедія сумнозвісної операції «Вісла», внаслідок якої її родину, як і багатьох українців, було брутально виселено з рідної оселі, рідних теренів на так звані землі «odzyskane», і лише наймолодша сестра Єва мешкала поблизу Перемишля. В умовах тоталітарної системи радянської України, в якій волею долі довелося жити Катерині Матейко, вона була позбавлена можливості впродовж десятиліть не лише бачитися, але й листуватися з рідними та відвідувати могили батьків. Усе це було незагоєною душевною раною до кінця її життя.

Бог подарував Катерині Матейко зустріти на своєму життєвому шляху надзвичайно добру, порядну і шляхетну людину — Антона Будзана — відомого мистецтвознавця, музейника і великого сподвижника української культури [13, с. 429]. Одружилися вони 1943 р. у Поздячі (в день св. Петра і Павла). Антін Будзан був не лише вірним чоловіком, другом і першим порадником у житті, але й авторитетним ученим, колегою та однодумцем, з котрим Катерина Іванівна звіряла свої наукові здобутки. Вона завжди з вдячністю прислуховувалася до його критичних, але справедливих і обґрунтованих зауважень й цінувала їх. Антін Будзан був священиком «катакомбної» греко-католицької церкви, висвячений самим митрополитом Йосипом Сліпим. Отже, поза роботою родина жила багатим і насиченим релігійно-духовним та суспільним життям, сповненим тривог і конспірації. Звідси йшла незрозуміла комусь певна замкнутість і скритість. Через їх оселю ішов зв'язок з митрополитом Й. Сліпим, тут на певний час діставали притулок «політично неблагонадійні». Щирі і дружні стосунки були в них із Надією Суровцевою, відомою дослідницею, літератором, політиком. Зокрема, завдяки старанням К. Матейко, А. Будзана та

Катерина Матейко за робочим столом

М. Моздира фонди Музею етнографії поповнилися подарованими Н. Суровцевою килимом Сергія Колоса та чисельною колекцією слобожанських писанок. Часто гостювали в оселі К. Матейко та А. Будзана друзі, знайомі науковці з Києва та інших міст України, а також із Москви, Ленінграда. Сім'я жила у постійній тривозі, в очікуванні вивозу, проте щось змінювати в поглядах чи ділах не збиралася. Твердими були їхні переконання, міцні генетичні коріння: обоє походили з родин, які зазнали важких утисків і національного гноблення.

Сповненими страху і невпевненості в завтрашньому дні були післявоєнні роки, часи репресій і переслідувань національно свідомої частини українського народу. У той час було заарештовано працівницю музею, відому поетесу Ольгу Дучимінську. На схилі літ Катерина Іванівна розповідала, що в їхній квартирі довго стояли спаковані наплечники зі сухарями та найнеобхіднішими речами. Неодноразово під час нічних арештів близьких та далеких сусідів, знайомих сім'я Матейків завмирала від страху, прислухаючись до шуму на вулиці та сходовій клітці. Одного разу «чорний воронок» таки забрав сусідів і близьких по духу приятелів — родину Поповичів. На щастя, ця гірка чаша оминула К. Матейко та А. Будзана. Однак пережите наклало відбиток на характери всієї ро-

дини. Вона проводила замкнутий спосіб життя. Була гранично обережною у спілкуванні з малознайомими людьми, боялась підступних провокацій. Лише в оточенні надійних колег, друзів і рідних серця родини розкривалися по-справжньому. Однак коло таких осіб в силу обставин було обмеженим.

Катерина Іванівна була кришталево чесною, доброзичливою і чуйною людиною. До останніх днів життя дослідниця не втрачала зв'язку з рідною науковою установою, жила її турботами, тішилася здобутками. Подарувала музею колекцію народного вбрання, виробів з бісеру, писанок, заповіла свої архівні матеріали. Їй не байдужою була доля української гуманітарної науки. Учена сповна віддала усі свої сили, талант і знання розвиткові української національної культури.

В останнє десятиліття Катерина Матейко жила незвіданою тугою — у 1980 р. мужньо перенесла смерть єдиного, ще молодого сина Зеновія, а в 1982 р. — чоловіка Антона Будзана. Розрадою їй стали любі онуки Мар'яна і Ростислав. Катерина Іванівна відійшла у вічність 22 грудня 1995 року. Навіки спочила у Львові на Янівському цвинтарі поруч з чоловіком і сином.

Катерина Матейко увійшла в історію як видатна особистість, що належить до старшої генерації національно-свідомої української інтелігенції. Сильна духом патріотка, громадянин і вчена залишила після себе не лише великий науковий спадок, а й гідний для наслідування життєвий шлях.

Незважаючи на 15-літній період, відколи не стало з нами глибокошановної Катерини Матейко, пам'ять про неї не стирається. 6 грудня ювілейного 2010, як і в попередні роки, вдячні друзі, рідні й колеги-послідовники відвідали місце останнього спочинку Катерини Матейко на Янівському цвинтарі. Панахиду за упокій бабці Катерини, дідуся Антона і тата Зеновія відслужив онук і син отець Ростислав Будзан. Після цього в Актовій залі Музею етнографії та художнього промислу відбулося вшанування століття від дня народження видатної вченої, кандидата історичних наук, довголітнього охоронця фонду народної кераміки Катерини Матейко урочистим засіданням вченої ради. На цій ювілейній академії зі вступним словом про колегу виступив директор Інституту академік Степан Павлюк. Стараннями С. Гвоздевич продемонстровано було відеофільм про вчену, знятий ще за життя Катерини Матейко за ініціативою О. Пошивайла та підготовлений науковими працівниками заповідника українського гончарства в Опішному.

Своєю присутністю вшанували пам'ять про вчену члени родини К. Матейко та А. Будзана, зокрема їхня невістка Оксана, внучка Мар'яна, онук Ростислав, племінники, а також колишні колеги Таїсія Гонтар, Євгенія Сявавко, Михайло Станкевич, Роман Яців і працівники наукових відділів Інституту народознавства, зокрема етнології сучасності, історичної етнології, музеєзнавства, народного мистецтва, мистецтвознавства та фольклористики. Зі словами вдячності дирекції та колективу, який не забуває своїх колишніх співробітників і віддає данину шани та пам'яті про бабусю, виступив онук Катерини Матейко та Антона Будзана — отець Ростислав Будзан. Зокрема, він сказав: «Приємно, що в такий величний спосіб Ви згадуєте колишню співколегу, якої тут є багато учнів і послідовників. Не побоюся сказати, що моя бабця, Катерина Матейко, була справді великою українкою. Не тільки на словах, але через свою працю, через свої дослідження вона збагачувала нашу національну культуру. Нехай пам'ять про неї, про її життя, її діяльність ніколи не згасає».

Теплими ліричними спогадами про високодостойну інтелігентну колегу поділився з присутніми доктор філологічних наук Роман Кирчів, кандидат мистецтвознавства Микола Моздир, викладачка Національного лісотехнічного університету України кандидат історичних наук Таїсія Гонтар, старший науковий співробітник Інституту українознавства НАН України, кандидат історичних наук Василь Горинь та молодший науковий співробітник Інституту народознавства НАН України Стефанія Гвоздевич.

1. *Горинь Г.Й.* Катерина Матейко: штрихи до творчого портрета на відстані часу / Г.Й. Горинь, О.І. Никорак // Народознавчі зошити. — 2000. — № 6. — С. 1102—1113.
2. *Здоровега Н.* Катерина Матейко зблизька / Н. Здоровега // Народознавчі зошити. — 1996. — № 4. — С. 222— 224.
3. *Єрмоленко Ю.* Краса народного одягу / Ю. Єрмоленко [Рец. на кн.: Український народний одяг. — К., 1977] // Жовтень. — 1978. — № 6. — С. 149— 151.
4. *Зеленчук В.С.* Монографія про народний одяг / В.С. Зеленчук [Рец. на кн.: Український народний одяг. — К., 1977] // Народна творчість та етнографія. — 1977. — № 2. — С. 92— 93.

5. *Кара-Васильєва Т.* [Рец. на кн.: Український народний одяг. — К., 1977] // Образотворче мистецтво. — 1978. — № 5. — С. 30— 31.
6. *Никорак О.І.* До виходу книги «Український народний одяг»: Етнографічний словник / О.І. Никорак // Народознавчі зошити. — 1995. — № 1. — С. 23— 24.
7. *Никорак О.І.* Етнолог Божою милістю — Катерина Матейко / О.І. Никорак // Українки в історії: нові сторінки / редкол. В. Борисенко, А. Атаманенко, Л. Тарнашинська [та ін.]. — К., 2010. — С. 68—73.
8. *Никорак О.* Катерина Матейко — видатна українська вчена (до століття від дня народження) / О. Никорак // Мистецтвознавство, 2010. — Львів, 2010. — С. 231—242.
9. *Никорак О.І.* Катерина Матейко (штрих до життєпису з нагоди дев'яностоліття від дня народження та п'ятої річниці з дня смерті) / О.І. Никорак // Мистецтвознавство, 2000. — Львів, 2000. — С. 175—186.
10. *Никорак О.І.* Науковий доробок Катерини Матейко (1910—1995) / О.І. Никорак // Народознавчі зошити. — 1996. — № 4. — С. 217—221.
11. Праця філологічної групи українських науковців // Львівські вісті. — 1943. — № 296. Д-р Філарет Колесса пише про К.І. Матейко як дослідника українського народного мистецтва.
12. *Сапеляк О.* Етнографічні студії в Науковому товаристві ім. Шевченка (1898—1939) / О. Сапеляк. — Львів, 2000. — С. 87—99.
13. *Станкевич М.* Антін Будзан: широчінь інтересів дослідника / М. Станкевич // Народознавчі зошити. — 1998. — № 4. — С. 429.
14. *Dobrzańska-Powlicka A.* [Рец. на кн.: Narodna keramika zachidnych oblastej Ukrainskoi RSR XIX—XX st. — K., 1959] // Polska sztuka ludowa. — 1964. — R. XVIII. — № 1. — S. 50—51.
15. *Gajerski Stanislaw* [Рец. на кн.: Український народний одяг. — К., 1977] // Kwartalnik historii kultury materialnej. — 1977. — № 4. — S. 579— 580.
16. *Polonec A.* [Рец. на кн.: Народна кераміка західних областей Української РСР XIX—XX ст.: історико-етнографічне дослідження. — К., 1959] // Sbornik slovenskěho narodněho músea. — Bratislava, 1961. — R. 55. — S. 147— 148.

Olena Nykorak

ON KATERYNA MATEYKO'S
SCIENTIFIC HERITAGE
IN UKRAINIAN ETHNOGRAPHY
(In 100th Anniversary of Birth)

The article throws light upon scientific heritage by Kateryna Mateyko, the eminent Ukrainian scholar and ethnographical researcher. The attention has been paid to her most important achievement in studies of Ukrainian traditional folk ceramic wares and clothes.

Keywords: ethnology, folk earthenware, traditional vestment.

Олена Никорак

НАУЧНОЕ НАСЛЕДИЕ
КАТЕРИНЫ МАТЕЙКО
В УКРАИНСКОМ НАРОДОВЕДЕНИИ
(к столетию со дня рождения)

В статье освещаются научнье достижения выдающейся украинской ученой — этнографа Екатерины Матейко. Отмечаются ее найболее важные достижения в исследовании украинской народной керамики и традиционной одежды.

Ключевые слова: этнография, народоведение, народная керамика, традиционная одежда.

Таїса ГОНТАР

ДОСЛІДНИК І ОХОРОНЕЦЬ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті подаються зворушливі спогади про ученого-наставницю, музейника, етнографа Катерину Матейко.

Ключові слова: українська культура, музей, фонди.

Ім'я Катерини Іванівни Матейко добре відоме серед музейних працівників Львова. Це людина, яка понад 40 років пропрацювала в одній установі — Музеї етнографії та художнього промислу. Історію Етнографічного музею (комплектування збірок, побудову експозицій, виставок, наукову, експедиційну роботу) Катерина Іванівна знає не з літератури, а з власного життєвого досвіду.

Після закінчення початкової школи в рідному селі батьки віддали здібну дівчинку навчатися до приватної гімназії Українського інституту для дівчат в Перемишлі.

Подальшу освіту Катерина Матейко отримала у Львівському університеті. Нелегкою була доля студентів-українців за панської Польщі; вони постійно відчували національний утиск і приниження. До того ж, щоб забезпечити собі прожиття, Катрусі Матейко доводилось працювати — давати приватні уроки. Важливу роль у виборі професії і становленні К. Матейко як етнографа відіграло навчання у відомого польського дослідника, завідувача кафедри етнографії з етнологією Адама Фішера. Це був професор-гуманіст, справжній вчений, який однаково прихильно ставився як до польських, так і українських обдарованих студентів.

Після закінчення університету Катерина Матейко отримала диплом магістра філософії.

Початок трудової діяльності К. Матейко припадає на вересень 1939 р., коли вона була зарахована на посаду наукового співробітника в Етнографічному музеї АН УРСР (утвореного з Культурно-історичного музею Наукового Товариства імені Шевченка у Львові). Директором Етнографічного музею в той час був відомий вчений-музикознавець академік Філарет Колесса.

Розвиток музейної справи в той час був поставлений на державну основу. Значно зріс штат музейних працівників. Якщо в 1937 р. в Культурно-історичному музеї НТШ був лише директор, один охоронець і два стипендисти (які працювали по дві години на день), то вже в 1939 р. штат музейних працівників значно зріс. Протягом 1939—1940 рр. відбувався процес комплектування профільних збірок різних музеїв. В дорадянський час комплектування колекцій (здебільшого з дарів колекціонерів, інтелігенції чи громадських організацій) відбувалось дещо стихійно. Тому колекції різних музеїв дублювали одні одних. Так, приміром, етнографічні колекції, крім Культурно-історичного

музею, знаходились в Національному музеї (тепер — ім. А. Шептицького), в музеї Дзідушицьких (тепер Природознавчий музей), в музеї Оссолінських (тепер Наукова бібліотека імені В. Стефаника). Тому працівники Етнографічного музею, в тому числі і Катерина Матейко, беруть участь у перевезенні до музею етнографічних колекцій з інших музеїв. В той же час К.І. Матейко проводила копітку роботу по вилученню із фондів Етнографічного музею археологічних колекцій, живопису і репродукції, фотографій.

З 1947 р. Катерина Іванівна була призначена охоронцем фонду народної кераміки. Фондовою роботою вона займалася впродовж всієї трудової діяльності аж до виходу в 1980 р. на пенсію.

Об'ємною і багатогранною була музейна робота, яку виконувала К. Матейко як охоронець фонду народної кераміки. Крім того, вона брала активну участь у побудові експозиції музею та тимчасових виставок, у науковому комплектуванні фондів, в експедиційних дослідженнях, у науковій та консультативній діяльності.

Робота по зберіганню, обліку фонду народної кераміки забирала багато часу. Крім того, були інші труднощі, які полягали у відсутності в післявоєнні роки фахової літератури про музейне будівництво, принципи класифікації пам'яток, зберігання збірок. Протягом трудової діяльності вона написала 8060 інвентарні карточки (на кожен експонат), виготовила номерні та топографічні покажчики, чітко вела фондову документацію (різні акти — видачі експонатів на виставки, прийому експонатів у фонд тощо). Постійно працюючи у фонді К.І. Матейко досконало вивчила кожен предмет: місце виготовлення, техніку оздоблення, стилістичні особливості. Як фондовик К. Матейко добре знала наявність експонатів з різних гончарних центрів. Тому намагалася поповнювати фонд керамікою з тих місцевостей, які були недостатньо представлені в музеї. планове комплектування збірок відбувалася завдяки науковим експедиціям. Експедиційні дороги... Багато їх було у житті К. Матейко. Вони пролягали селами Гуцульщини і Бойківщини, Полісся й Поділля, Львівщини і Буковини. Кожна експедиція — це зустріч з новими людьми, простими трударями — творцями самобутньої української культури. В кожній експедиції чи відрядженні Катерина Іванівна з цікавістю і пошаною вивчала побут, звичаї і обряди селян, проймалася глибокою повагою до багатовікового народного досвіду, раціональності форм традиційної культури, багатства локальних різновидів. Особливо її вражали високі естетичні ідеали трудового селянства. З кожної експедиції К. Матейко разом з колегами поверталася з речовими пам'ятками, закупленими для музею. Музей поповнювався цінними зразками народного одягу, художніх і побутових тканин (рушників, обрусів, верет, пошивок), килимів, сільськогосподарських знарядь праці, писанок, різьби по дереву, дерев'яного та глиняного посуду тощо. І під час відряджень, не маючи музейного транспорту, Катерина Іванівна купувала експонати, хоч доводилось носити їх із села в село в наплічнику...

К.І. Матейко в народному одязі (експедиція 1953 р.). З архіву Матейко К.І.

Один із аспектів музейної роботи Катерини Іванівни Матейко — активна участь у побудові і перебудові постійної експозиції Етнографічного музею: у розробленні плану-проспекту експозиції, у підборі експонатів, у складенні анотацій та етикеток, в підготовці текстів для ведення екскурсій. Запам'яталася К.І. Матейко перша, відкрита в 1941 р. тематична виставка, присвячена культурі і побуту карпатських горян — гуцулів, бойків, лемків. Крім того, в той час проводилась каталогізація фондів,

систематизація збірок та їх збереження. Велика увага надавалася упорядкуванню фондів та їх обліку. Цю роботу Катерина Іванівна сумлінно виконувала протягом багатьох років.

У 1955 р. К.І. Матейко виїжджає на Донбас — досліджувати побут шахтарів для написання розділу до колективної роботи «Українці» (яка, на жаль, не вийшла, хоч був уже віддрукований макет). Катерина Іванівна побувала в багатьох шахтарських сім'ях, спускалася в шахти. Для неї відкрився цілий пласт ще не досліджуваної культури робітників Донбасу…

В історії Музею етнографії та художнього промислу були різні періоди. Часом злету, розгортання науково-дослідницької роботи був періодом з 1952 по 1963 рр., коли музей підпорядковувався Академії Наук УРСР. З 1963 по 1970 рік Музей етнографії та художнього промислу входив до установ Міністерства культури. В той час наукові дослідження відійшли на другий план. Основна увага приділялася суто музейній діяльності: розгортанню виставок, проведенню консультацій, поповненню фондових збірок, охороні і зберіганню експонатів. В той час Катерина Іванівна разом з колегами С.Й. Сидорович, Р.П. Герасимчуком, М.З. Козакевичем, Л. Долинським, А.Ф. Будзаном, Л.М. Сухою та ін. брала участь у перебудові експозиції, побудові тимчасових тематичних виставок, займалася екскурсоведенням тощо.

Впродовж своєї праці в музеї К.І. Матейко проводила велику консультативну роботу не лише серед своїх колег, а й серед художників, студентів. Як досвідчений спеціаліст Катерина Іванівна надавала цінні поради працівникам краєзнавчих і народних музеїв Львівщини з питань музеєзнавства: побудови експозицій, оформлення документації на експонати, комплектування фондових збірок, атрибуції окремих пам'яток тощо.

На ниві музейної діяльності доля звела К. Матейко з видатними людьми — знавцями музейної справи. До таких належить відома дослідниця народного мистецтва і побуту Ірина Володимирівна Гургула, народна художниця УРСР, академік Олена Львівна Кульчицька, визначним вченим і музейником Іларіоном Свєнціцьким, знавцем народного ткацтва Савиною Йосипівною Сидорович і ін. Спілкування з ними, як зазначала Катерина Іванівна, мало благодатний вплив на формування її як музейного працівника, поціновувача народної культури і побуту.

Не можна обминути і не згадати таких рис характеру Катерини Матейко, як працелюбність, обов'язковість, відданість своїй професії, високий професіоналізм і надзвичайна доброзичливість, особливо у ставленні до молодих колег. До неї йшли за порадою, допомогою працівники всіх відділів, і ніколи і нікому Катерина Іванівна не відмовила в допомозі.

Катерина Матейко — тонкий знаток і цінитель літератури, зокрема поезії. В молодості вона сама писала вірші, які часто друкувала періодична преса 30-х рр. Ця любов до поезії збереглася на все життя. Перебуваючи з колегами у відрядженні чи в експедиціях, в екстремальних ситуаціях К. Матейко вносила розрядку, декламуючи вірші Богдана-Ігоря Антонича, Богдана Лепкого, співаючи романси своєї юності… Вся трудова діяльність К. Матейко пов'язана з Етнографічним музеєм, який вона розглядала як скарбницю кращих пам'яток культури та побуту. Катерина Іванівна ставилась до музейних збірок як до святині, яку слід пильно оберігати, щоб неушкодженими, поповненими новими зразками передати наступним поколінням.

Я мала щастя протягом двадцяти п'яти років працювати з Катериною Іванівною поруч. Якось моя мама сказала: «Кожного разу, коли ти приходиш з роботи додому, то говориш, що Катерина Іванівна робить і що вона говорить. І дійсно, я була під впливом Катерини Іванівни, бо вона мені давала корисні поради не лише наукові, але й побутові. Під впливом і за порадою Катерини Іванівни, коли починалася осінь, для покращення зору ми із Зоряною Євгенівною Болтарович починали робити сік з моркви і пили його, поки руки не стали жовтіти. (Катерина Іванівна та Антін Будзан на своєму городі вирощували багато моркви).

Катерина Матейко була для мене надзвичайно великим авторитетом. У науковому плані — це глиба. Те, що вона була найбільш освіченою людиною в музеї, це дійсно так, але ще варто сказати, що вона була надзвичайно скромною, ніколи не хвалилася своїми знаннями і здобутками, доброзичливою, кожному допомагала. Хоча вона офіційно не виступала керівником жодної роботи, але ні одна

праця з етнографії не обходилась без того, щоб Катерина Іванівна її не подивилася. Незважаючи на те, що ми мали наукових керівників, часто Юрія Григоровича Гошка, але ми зразу йшли до Катерини Іванівни з'ясовувати структуру монографії, розділу чи статті. Спочатку Катерина Іванівна уважно читала текст, робила поради дуже інтелігентно і доброзичливо. А вже потім ми йшли до Романа Федоровича Кирчіва на консультацію. Мало того, що до неї приходило багато колег, і не тільки зі львівських музеїв, а й з Києва та Москви. Зокрема, з Москви тоді приїжджала на консультацію до Катерини Іванівни відома дослідниця народного вбрання Галина Маслова, оскільки вчена писала тоді про одяг східних слов'ян.

Для всіх етнографів Катерина Матейко була першою інстанцією, яка допомагала молодим ученим — справжнім наставником. (У радянські часи було таке поняття «наставництво», і ним якраз вона і була, справжнім отим наставником для всіх, дійсно наставляла нас на путь істинний).

Іншою важливою рисою її характеру було те, що Катерина Іванівна була істинним цінителем народної культури, вона багато зробила для збирання, комплектування і зберігання музейних збірок. У наш час музейникам трохи легше працювати, тому що вже є праці, які подають матеріал про принципи побудови експозицій, класифікацій, зберігання експонатів. В часи Катерини Іванівни працювати в музеї було значно важче, бо не було теоретичної бази музейництва, її потрібно було розробити самій. Вчена написала понад вісім тисяч інвентарних карточок. І кожній речі треба було дати точну характеристику, щоб видно було, що це та річ, а не інша. До своєї роботи вона відносилась надзвичайно відповідально.

В її фонді завжди був порядок, там не було ніколи ніякої недостачі, вся документація: видача експонатів на виставки, прихід у фонді — все було в ідеальному порядку. Крім того, що були картки на кожен з експонатів, були також топографічні покажчики, все було зроблено як потрібно. І, звичайно, велася велика консультативна робота — як по народній кераміці, так і по народному одягу, яким вона займалася пізніше. І ще хотілося звернути увагу на те, що Катерина Іванівна ніколи не відмовлялася від експедицій, навіть будучи уже в поважному віці. Вона ніколи ні на що не нарікала. Ми їздили в експедиції у таких машинах «будах», що люди по селах думали, що ми приїхали щось продавати. На Бойківщині спали на сіні в спальних мішках, тоді був і Антон Федорович Будзан. Вони не нарікали, що важко, що якісь невигоди, все переносили так, як і ми, молодші. Звичайно, найголовніше було — закупка пам'яток культури і поповнення фондів музею. Хоч довелося іноді їх носити на плечах у наплічнику, але для Катерини Іванівни заради поповнення музею це було святою справою.

У той час, коли я починала працювати з Катериною Іванівною та Антоном Федоровичем, в установі була строга трудова дисципліна. Не дай Бог комусь спізнитися на роботу навіть на п'ять хвилин. Не було жодного випадку, за винятком того часу, коли хворів син Катерини Іванівни та Антона Федоровича, щоб вони порушили цей припис. Катерина Іванівна та Антін Федорович рівно перед дев'ятою вже були на роботі і ніколи раніше вони не пішли з неї. Така дисциплінованість проявлялася навіть тоді, коли Катерина Іванівна була пенсійного віку.

Впродовж тривалого періоду праці поряд з Катериною Іванівною я не пам'ятаю жодного разу, щоб Катерина Іванівна хворіла. Вона дотримувалась здорового способу життя. Казала: «Треба кожного дня з'їсти два яблука, мед і горіхи». Вона була рухлива, тримала себе у формі. Ті її поради були для нас настановою. Дивитися на Катерину Іванівну та Антона Федоровича було приємно. Вони — як два голубки, завжди разом, обоє пекли медівники, варили вареники. Разом робили також ґердани, зокрема великий білий ґердан, який носила Катерина Іванівна, — то була їхня спільна робота. Вони були людьми багатогранно і різносторонньо обдарованими. Тут розкрився її талант найбільше.

Катерина Матейко завжди підтримувала всіх, вміла порадити, була для нас своєрідним еталоном, прикладом, на неї ми всі рівнялися. Ніколи з ніким не конфліктувала, навіть як і мала жаль, то ніколи того не говорила вголос, але одного разу таки була засмучена моєю поведінкою. Будучи вже на пенсії, вона прийшла до музею, і внизу, на прохідній їй сказали, що я, Таїсія Олександрівна, відрізала косу. Тоді вона не схотіла навіть зустрі-

тися зі мною, побачитися і поговорити. Повернулася назад, не піднявшись на другий поверх, і пішла додому. Незадовго вона таки прийшла до відділу і ми знову стали спілкуватися, ніби нічого не сталося. Ми знову підтримували тісні зв'язки. Навіть після того, як Катерина Іванівна пішла на пенсію, вона продовжувала консультувати всіх, хто того потребував.

Дуже добре, що завдяки старанням директора Юрія Гошка уже після смерті Катерини Іванівни видали її етнографічний словник «Український народний одяг», який є своєрідним пам'ятником діяльності цієї багатогранної вченої на ниві української етнографічної науки.

Катерина Матейко дійсно любила Україну, любила українську культуру, вважала, що це є скарбниця, яку треба оберігати і поповнювати, щоб передати її наступним поколінням.

Tayisa Hontar

ON SCHOLAR AND GUARD
OF TRADITIONAL FOLK CULTURE

In the article are presented some heartfelt recollections on tutoring scholar, museum researcher, ethnographer Kateryna Mateyko.

Keywords: Ukrainian culture, museum, storeroom.

Таиса Гонтар

ИССЛЕДОВАТЕЛЬ И ХРАНИТЕЛЬ
НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье представлены трогательные воспоминания об ученом-наставнике, музейнике, этнографе Катерине Матейко.

Ключевые слова: украинская культура, музей, фонды.

Стефанія ГВОЗДЕВИЧ

КАТЕРИНА МАТЕЙКО — ДОСЛІДНИЦЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ КЕРАМІКИ

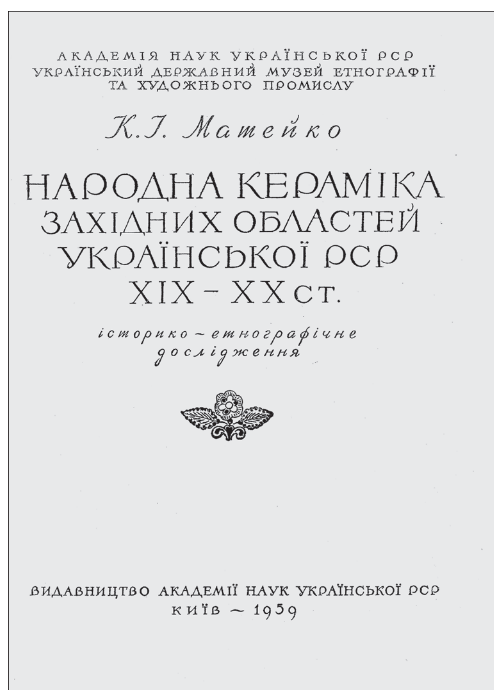
На основі публікацій та особистих спогадів коротко викладено біографію Катерини Матейко (1910—1995) — видатного українського етнографа, музейника; визначено основні віхи її керамологічних студій. Охарактеризовано головні публікації вченої щодо цієї тематики та з'ясовано вагомість внеску дослідниці у комплексне вивчення та музеєфікацію української традиційної культури XIX—XX ст. Зокрема, наголошується на великому фактичному речовому підґрунті праць, численних польових дослідженнях та тісних наукових контактах із центрами українського гончарства: Косів, Сокаль, Дрогобич, Опішня. Підкреслено високий фаховий рівень робіт, ерудицію та персональну харизму вченої, на долі якої залишила свій відбиток важка доба панування в Україні тоталітарних режимів.

Ключові слова: Катерина Матейко, МЕХП, гончарство, народна кераміка, локальні особливості народної культури.

Серед етнографів України у середині — третій чверті XX ст. виділялась своєю ерудицією талановита, із різносторонніми зацікавленнями дослідниця — Катерина Іванівна Матейко. Вона народилася 6 грудня 1910 р. у с. Поздяч (тепер Лешно біля Перемишля, Республіка Польща) в українській національно свідомій родині. Померла — 22 грудня 1995 р. у Львові. Моє повідомлення про Катерину Матейко базується як на опублікованій літературі про вчену, її працях із української керамології, так і на особистих спогадах про дослідницю, адже мені пощастило деякий час працювати пліч-о-пліч із нею та приятелювати практично до самої її смерті.

Очевидно, до наукової роботи готувалась ще із студентської лави, оскільки її магістерська робота складалася із двох частин: з педагогіки та психології (проф. С. Твардовський): «Взаємодія родини і школи у вихованні дітей», а також із етнографії у відомого уже тоді польського вченого Адама Фішера: «Дитячі забавки у Польщі». Як бачимо, теми актуальні і в наш час, виконувала їх дипломантка сумлінно і з захопленням. З 1940 р. зберігся звіт К. Матейко із експедиції у відомий гончарський осередок на Жовківщині, с. Глинсько, в якому дослідниця всесторонньо викладає зібраний матеріал: від видобутку та підготовки глини та процесу виготовлення готового виробу до випалу і їх декорування. У звіті подано місцеву термінологію та збережено говірку й знання гончарів, подано список майстрів, які активно працювали у той час [1, с. 750—762].

Можливо ще при написанні магістерської роботи Матейко зацікавилась народною керамікою, бо відомо, що гончарі завжди (так, зрештою, як і майстри — деревообробники) робили іграшковий посуд, скульптури птахів та інше, а, можливо, вибір теми зумовлений вже періодом окупації, умовами радянського режиму, які унеможливлювали широкі гуманітарні об'єктивні дослідження. Адже відомо, що у 1949 р. значна частина видатних українських вчених, громадських діячів міжвоєнного періоду, була арештована, інші переміщені у Київ під недремне око КДБ. Як вважає львівська дослідниця ткацтва, доктор мистецтвознавства Олена Никорак: «Дослідниці (К. Матейко. — *С. Г.*) поталанило вчитися у відомих польських вчених-етнографів Адама Фішера та Яна Фальковського і працювати поряд з такими уславленими вченими, художниками і діячами української культури як Іван Крип'якевич, Михайло Возняк, Олександр Прусевич, Іларіон Свєнціцький,


АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНСЬКОЇ РСР
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ МУЗЕЙ ЕТНОГРАФІЇ
ТА ХУДОЖНЬОГО ПРОМИСЛУ

К. І. Матейко

НАРОДНА КЕРАМІКА
ЗАХІДНИХ ОБЛАСТЕЙ
УКРАЇНСЬКОЇ РСР
XIX – XX ст.

історико-етнографічне
дослідження

ВИДАВНИЦТВО АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНСЬКОЇ РСР
КИЇВ ~ 1959

Титульна сторінка монографії Катерини Матейко «Народна кераміка Західних областей Української РСР XIX—XX ст. (історико-етнографічне дослідження)». — Київ, 1959

Титульна сторінка альбому «Художня кераміка Західних областей Української РСР». — Київ, 1962

Барильце, дзбанок «Сова». С. Опішня Зіньківського р-ну Полтавської обл. Артіль «Художній керамік», 1952 // Ілюстрації до розділу «Кераміка», який підготувала Катерина Матейко у альбомі «Державний музей етнографії та художнього промислу АН УРСР». — К., 1976

Філарет Колесса, Олена Кульчицька, Ольга Дучимінська, Роман Гарасимчук» [8, с. 219]. Я знала Катерину Іванівну з 1974 р., мала щастя працювати в одному відділі та часто спілкуватися; але більше вона розкрилася, коли вийшла на пенсію (1980 р.) і могла іноді згадувати молоді роки, своє товариство в університеті та поза ним, зокрема, розповідала про Святослава Гординського та Богдана-Ігоря Антонича, деколи читала його вірші. Мої здогади про симпатію і щиру дружбу між ними підтверджує у своїх спогадах багатолітня працівниця Музею етнографії та художнього промислу, кандидат історичних наук, завідувач відділом етнографії Неоніла Здоровега: «Загалом Катерина Іванівна справляла враження скромної, серйозної, стриманої особи. Рідко хто знав, що вона дуже гарно співала, володіла прекрасним голосом, грала на фортепіано, що знала напам'ять силу-силенну поезій Т. Шевченка, І. Франка, А. Міцкевича, М. Рильського, Б. Лепкого, Олександра Олеся, Б.-І. Антонича, Лесі Українки, Саломеї Нерес і багатьох інших. І мало хто знав, що Катерина Іванівна була ймовірно першою музою Богдана-Ігоря Антонича, про що засвідчують його поезії з посвятою — «Катрусі», й ін.» [2, с. 223].

Працювати поруч із Катериною Іванівною було приємно спостерігати її у різних ситуаціях на роботі, адже у МЕХП ще у 70—80-х рр. XX ст. зберігались традиції наукової праці, усталені в НТШ, що виражалось у підготовці індивідуальних монографічних досліджень, а поза тим практикували дописи до наукових періодичних видань або збірників наукових праць на актуальні, мало досліджені теми. У свій час у МЕХП виходили «Матеріали з

етнографії та художнього промислу», «Матеріали з етнографії та мистецтвознавства» та інші. Так само, як в НТШ, (а Катерина Матейко свою працю починала в Етнографічному музеї НТШ у 1939 р.), впорядковувала бібліотеку та архів довголітнього секретаря товариства — академіка Володимира Гнатюка, тому у відділі етнографії завжди рукописи статей, які йшли до збірників, до «Народної творчості та етнографії» чи інших періодичних видань, обов'язково обговорювались на засіданнях відділів, що допомагало автору уникнути якихось помилок, неточностей чи і несумлінного ставлення до напрацювань попередників.

Багаторічна праця вченої завершилася узагальнюючою дисертаційною роботою [3]. К. Матейко на основі здобутків своїх попередників (археологів, соціологів, істориків, мистецтвознавців), при введенні у науковий обіг багатого польового матеріалу, зібраного під час експедицій та відряджень у різні області України, вперше комплексно розглядає народне гончарство у системі традиційної культури українців XIX—XX ст. Авторка вперше класифікує весь асортимент виробів, влучно підкреслюючи органічну єдність функціонального призначення, форми та прийомів декорування і художньої виразності, чітко виділяє локальні особливості гончарних виробів різних осередків України [3]. Вихід у світ монографії про західноукраїнську кераміку [5] став помітним явищем у науці; авторка крім традиційних проблем: історичні відомості та художньо-конструктивні прийоми, виробничі, технологічні процеси, зупиняється на питанні про етнографічну специфіку кераміки українців, підкреслюючи тісний зв'язок асортименту та обсягів гончарного виробництва із місцевими традиціями господарювання у різних географічно-кліматичних зонах України [5, с. 61—73]. У цій монографії неперехідну наукову цінність становлять численні та інформативні таблиці з ілюстраціями. Мабуть, Катерина Іванівна відчувала дуже високу відповідальність вченого, і після захисту дисертації (1955 р.) за матеріалами всієї України, у 1959 р. публікує монографію тільки з теренів Західної України. Авторка застерігала свою наукову репутацію, бо детально обстежити і вивчити усі гончарські осередки, виявити їх особливості формотворення та специфіку декорування, одній, навіть геніальній людині, було не під силу.

К.І. Матейко і В.М. Паньків (Львів 1941 р.). З архіву Матейко К.І.

К.І. Матейко у фонді кераміки. З архіву Матейко К.І.

Докладна і на той час дуже важлива інформативна публікація у «Довіднику» — по фондах МЕХП, у якій скрупульозно охарактеризовано весь обсяг речових пам'яток: скільки і звідки, коли і як потрапили до музею. Особливо цінні у цій статті списки майстрів, вироби яких зберігаються у фонді, а також перелік датованих предметів у колекції. Із цієї публікації простежується історія формування колекції, її географія [4, с. 23—46]. У статті «Українська народна кераміка» до «Довідника по фондах Українського державного музею етнографії та художнього промислу Академії наук УРСР» (К., 1956) Катерина Матейко називає осередки керамічного виробництва

К.І. Матейко (1941 р. Львів). З архіву Матейко К.І.

Катерина Матейко (посередині сидить), ліворуч від неї Василь Васьків, стоять: Марко Мандзюк і Антін Будзан (праворуч), с. Горигляди, 1970 р.

у XV—XVI ст. на західних землях України, серед яких: Галич, Коломия, Снятин [4, с. 23]. У згаданій статті дослідниця сумлінно провела докладну статистику усіх наявних предметів: 4690 зразків народної кераміки із 107 центрів і 13 областей України [4, с. 24]. Найбільше представлена Станіславська обл. (тепер Івано-Франківська область. — *С. Г.*) — 1355 зразків, у т. ч.: з Коломиї 106, Косова — 402, Кутів — 300, Пистиня — 308, Снятина — 42, Тисмениці — 32. За визначенням Катерини Іванівни: «Найповніше у фонді музею представлена так звана гуцульська кераміка з Косова, Кутів, Пистиня, Коломиї. До найдавніших зразків гуцульської кераміки належать дві ікони з села Буковець Станіславської обл., датовані 1811 р., з підписом гончара М. Ковальського. Черепок ікон — цегляний, побілка яснобіла, контур рисунка гравірований і розмальований яснозеленою, темносиньою, жовтою та коричневою фарбами» [4, с. 24]. Про визначного художника, гончара розмаїтого посуду, кахляра К. Матейко писала з особливим пієтетом. Багатство декору його виробів захоплювало всіх, хто бачив їх, у Катерини Іванівни чіткі і влучні характеристики, зокрема, зауваження про те, що: «Зразки виробів О. Бахматюка що зберігаються у фондах музею, як побутового, так і декоративного призначення, відзначаються гармонійним поєднанням форм посуду з декорацією. Орнаментальні мотиви суміжних галузей народнього мистецтва різьби по дереву і різьби по металу О. Бахматюк зумів не тільки зберегти, але й творчо використати, створивши багатство нових оздоб, вміло і доцільно застосувати їх для декорування виробів» [4, с. 25]. Площини виробів О. Бахматюка майже завжди були розписані; орнамент, як правило, поєднував рослинний і геометричний; зооморфні композиції; іноді — християнська символіка (рівнораменний хрест) у поєднанні з рослинними елементами; антропоморфні композиції; побутові сцени на кахлях. Традиції О. Бахматюка продовжили Петро Кошак та Григорій Цвілик із Пистиня. Про вироби із Кут Катерина Іванівна дуже коротко зауважила, що «...зберіг своєрідний характер. На мисках цього центру часто зустрічаються мотиви риб, домашніх тварин» [4, с. 71—72].

Звертаючи увагу на прийоми декорування глиняних виробів у відомих осередках гончарства, К. Матейко підкреслює, що «своєрідною рисою деяких центрів є нанесення орнаменту заливами (Галич, ліпкою) і гравіруванням. Гравірування найчастіше виступає на виробах художньої майоліки (Товсте, Сокаль, Косів, Кути, Пистинь та ін.)» [5, с. 63].

У монографії «Народна кераміка Західних областей Української РСР XIX—XX ст. ... » у розділі «Етнографічні особливості української народної кераміки» К. Матейко досить докладно характеризує певні локальні особливості різних осередків гончарства, підкреслюючи їх своєрідність і неповторність серед інших. Зокрема, зауважує: «До типу поділь-

ської кераміки слід віднести кераміку жителів Східних Карпат. Своєрідні риси має побутова кераміка південних районів Станіславської області, особливо таких центрів як Пистинь, Кути та Косів. Вони відзначаються різноманітністю форм і їх застосуванням у побуті. На особливу увагу заслуговують глечики («водопійче») для пиття води, «гладунці» для тертя маку, «варінче» для варіння їжі на двох людей, «макітря» для зберігання молока, баньки на олію, глеки на молоко і сметану, горшки («гарнець») для варіння їжі на весілля, похорону тощо, «варільник» для варіння голубців, «кулешник» тощо» [5, с. 67]. Перерахувавши основні види побутуючого щоденного посуду, дослідниця відзначає, що «поряд з посудом побутового застосування серед жителів Східних Карпат були поширені вироби чисто декоративного характеру (тарілки, дзбанки, дитячі іграшки, калачі, плесканки) та предмети культового застосування. Визначними народними майстрами на Станіславщині були М. Ковальський, О. Бахматюк, М. Кощук, М. Барановський з Косова і П. Кошак з Пистиня» [5, с. 67].

Які ж основні риси, на думку К. Матейко, характеризують подільську кераміку (а відповідно і гуцульську)? Вона вважає, що було «...кілька головних, з яких кожен відзначається своєрідним стилем і характером виробів. На Східному Поділлі центром розписного посуду був Смотрич... Для подільської кераміки характерний геометричний рослинний та тваринний орнамент. Геометричним орнаментом розписують переважно глеки і неполив'яний посуд. Часто геометричний орнамент компонується з елементами рослинного орнаменту: поміж смужечками геометричного орнаменту розкидані листочки або стилізовані пелюстки. Характерні індивідуальні відмінності в різних районах Поділля має квітковий розпис, основними рисами якого є декоративність, виразність і графічність» [5, с. 62]. Такі ж елементи розпису характерні для гуцульської кераміки.

Дисертація 1955 р. та монографія «Народна кераміка Західних областей України» (1959) були узагальненням напрацювань вченої, але не охопили усіх зібраних нею польових матеріалів, що засвідчила стаття 1961 р. «Народна кераміка Львівщини» та альбом «Художня кераміка Західних областей Української РСР» (1962). Цей альбом був своєрідним продовженням та завершенням певного періоду у творчій

Катерина Матейко з народними майстрами оглядає колекцію іграшок, м. Миколаїв, 1951 р.

біографії Катерини Матейко[1]. У цьому ошатному виданні зосереджено увагу на розмаїтті, досконалості форм, гармонійному поєднанні їх із художнім розписом, що характерний для Гуцульщини, зокрема, Косова, Пистиня, Кутів. Катерина Іванівна дуже чітко фіксує і показує на відповідно підібраних ілюстраціях особливості стилю кожного з відомих гончарів: Олекси Бахматюка (1820—1882), Михайла Барановського (помер у 1908 р.), Петра Кошака з Пистиня (1884—1940). Усі таблиці (на 60 аркушах) дуже детально підписані, а самі опубліковані предмети замальовані відомою львівською художницею, яка працювала у МЕХП — Уляною Рудницькою. У 1974 р. Львівський державний музей етнографії та художнього промислу АН УРСР відзначав 100-річчя Львівського художньо-промислового музею (у 1951 р., організовували Львівський філіал Музею В.І. Леніна, а тому звільнили приміщення Міського промислового музею, об'єднали із Етнографічним музеєм НТШ і виник МЕХП), організувавши наукову конференцію для етнографів із усього Радянського Союзу, а також підготували альбом, який у 1976 р. вийшов у Київському видавництві «Мистецтво». У ньому Катерина Іванівна підготувала розділ «Кераміка», підібравши дуже ретельно характерний для української кераміки асортимент виробів, та їх оригінальні форми, підкресливши особливості їх побутування у різних регіонах України у певний час.

[1] Надалі дослідницю цікавив більше народний одяг, його локальні особливості, що увінчалось багатьма публікаціями у фахових виданнях та монографією «Український народний одяг». — К. : Наукова думка, 1977.

Екслібрис Катерини Матейко. Автор — Стефанія Гебус-Баранецька

Що стосується тематики досліджень, то Катерина Іванівна підходила до роботи дуже системно: працюючи над темою «Народна кераміка», паралельно збирала відомості і про народний одяг, ремесла та промисли, господарські заняття (підрозділи опубліковані у монографії «Бойківщина» — К., 1983), вважаючи, що до своїх пошуків дослідник зобов'язаний залучати якнайбільше матеріалу із різних сфер народного життя. У майбутньому життя і творчість Катерини Матейко — видатної вченої XX ст. — ще чекає своїх дослідників: із залученням архівів, її щоденників та звітів із експедицій, які ще при житті передані на зберігання у архів Інституту народознавств НАН України.

Відповідно до наукового навантаження Катерина Іванівна завжди брала участь у виїзних виставках та наукових конференціях виробничих колективів різних міст Львівської області (Дрогобич, Борислав, Червоноград, Сокаль та ін.), виступаючи з доповідями про естетичні смаки, широке використання у щоденному побуті кращих надбань народної культури, зокрема, творів майстрів художньої творчості (вишивки, килими, кераміка тощо) [7, с. 233—235]. Поза усіма іншими навантаженнями як старший науковий співробітник та хранитель фонду Катерина Матейко з любов'ю та самопосвятою охороняла, поповнювала і вивчала фонд кераміки, залишивши його доглянутим і впорядкованим.

Для мене Катерина Іванівна, як і для всіх, хто її знав — це ціла епоха, яка відійшла без повороту. Люди жертовні, інтелігентні, які завжди жили для інших, до роботи ставились дуже відповідально і підходили до проблем, які досліджували комплексно і всесторонньо. Науковий доробок Катерини Іванівни у сфері української керамології актуальний досі. Вона поставила завдання, накреслила хронологічні рамки, визначила методику дослідження комплексного підходу у взаємозв'язку художньо-конструктивного і пластичного образу; бачення цілого і елементу; загальних тенденцій і локальних особливостей. Народна кераміка — цілісний образ у розмаїтті традиційно-побутової культури українців XIX—XX ст. К. Матейко показала її мистецьку красу, роль та місце у побуті та звичаєвості, багатоаспектний асортимент залежно від функціонального призначення, яке спонукали особливості господарювання у певних регіонах України.

1. *Гвоздевич С.* Звіт Катерини Матейко з експедиції у гончарський осередок Львівщини (9.X — 12.X.1940 р.) / С. Гвоздевич // Записки НТШ. Праці секції етнографії і фольклористики. — Львів, 2010. Т. CCLIX. — С. 750—762.
2. *Здоровега Н.* Катерина Матейко зблизька / Н. Здоровега // Народознавчі зошити. — Львів, 1996. — № 4 (10). — С. 223.
3. Матейко К.И.Украинская народная керамика XIX—XX вв. (Историко-этнографическое исследование). : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. ист. наук. — К., 1955. — 16 с.
4. *Матейко К.І.* Українська народна кераміка / К.І. Матейко // Довідник по фондах Українського державного музею етнографії та художнього промислу Академії наук УРСР. — К., 1956. — С. 23—46.
5. *Матейко К.І.* Народна кераміка Західних областей Української РСР XIX—XX ст.: історико-етнографічне дослідження. — К. : Вид-во АН УРСР, 1959. — 108 с. + XXXI табл.
6. *Матейко К.І.* Художня кераміка Західних областей Української РСР : альбом / К.І. Матейко. — К. : Вид. Акад. наук УРСР, 1962.
7. *Матейко К.І.* Здобутки народної культури — в сучасний побут / К.І. Матейко, Д.І. Фіголь // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. — Вип. VII—VIII. — К., 1963. — С. 233—235.
8. *Никорак О.* Науковий доробок Катерини Матейко (1910—1995) / Олена Никорак // Народознавчі зошити. — Львів, 1996. — № 4(10). — С. 219.

Stefania Hvozdevych

KATERYNA MATEYKO
AS RESEARCHER OF UKRAINIAN
TRADITIONAL FOLK CERAMICS.

A report written upon the basis of publications and personal remembrances has brought brief biography of Kateryna Mateyko (1910—1995) — an eminent Ukrainian ethnographer and museum employee with presentation some main landmarks of her ceramological studies. Characteristics have been given of principal publications by scholar as for mentioned themes with definition the weight of researcher's contribution into complex study and museum preservation the Ukrainian traditional culture of XIX—XX cc. In particular, special accentuation had been lain on enormous factual objective basement of works as well as numerous field studies and close scientific touch with local centres of Ukrainian pottery as Kosiv, Sokal, Drohobych, Opishne. Quite high professional level, erudition and personal charisma of scholar whose destiny had been marked by hard epoch of totalitarian regimes in Ukraine have been underlined.

Keywords: Kateryna Mateyko, Museum of Ethnography and Artistic Crafts, pottery, traditional folk ceramics, local features of folk culture.

Стефания Гвоздевич

КАТЕРИНА МАТЕЙКО —
ИССЛЕДОВАТЕЛЬ УКРАИНСКОЙ
НАРОДНОЙ КЕРАМИКИ

На основании публикаций и личных воспоминаний кратко изложена биография Катерины Матейко (1910—1995) — выдающегося украинского этнографа, музееведа, определены основные вехи ее керамологических исследований. Приводится характеристика главных публикаций ученой по данной тематике, оценена весомость вклада исследовательницы в комплексное изучение и музейное сохранение украинской традиционной культуры XIX—XX ст. В частности, внимание обращено на значительную фактическую подоснову работ, многочисленных полевих обследований и близкие научные контакты с центрами украинского гончарства — Косовом, Сокалем, Дрогобычем, Опишном. Подчеркивается высокий профессиональный уровень работ, эрудиция и личная харизма ученой, на судьбе которой оставила свой отпечаток тяжкая пора господства в Украине тоталитарных режимов.

Ключевые слова: Катерина Матейко, МЭХП, гончарство, народная керамика, локальные особенности народной культуры.

Ольга ОСТАПИК

КАТЕРИНА ІВАНІВНА МАТЕЙКО — ЕТНОГРАФ, МУЗЕЙНИК, МИСТЕЦТВОЗНАВЕЦЬ, ДОСЛІДНИК НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ

На матеріалах архіву Інституту народознавства НАН України проаналізовано науково-дослідницьку, збирацьку, музейну, методичну та громадську діяльність К.І. Матейко.

Ключові слова: К.І. Матейко, етнограф, музейник, рецензент, науковець.

Катерина Матейко — етнограф, музейник, мистецтвознавець, дослідник народної культури. Народилася у с. Поздяч коло Перемишля у селянській родині у 1910 р. З її автобіографії видно, що початкову школу закінчила в рідному селі. Середню завершила у Перемишлі у 1929 р. Далі вступила до Львівського університету на відділ гуманітарних наук, який закінчила у 1937 р. З 1937 по 1939 р. не працювала. У 1939 р. працює у Державному етнографічному музеї молодшим науковим співробітником. У 1941—1943 рр. вона — звичайний службовець, а з 1943 по 1945 не працювала у зв'язку з хворобою (імовірно, що цей період був пов'язаний з народженням сина). З 1945 р. вона молодший науковий співробітник Етнографічного музею. В особовому листку К.І. Матейко пише, що у 1951 р. працювала молодшим науковим співробітником Інституту суспільних наук. Насправді вона не залишала музею, просто у першій половині 1951 р. Музей етнографії був відділом Інституту суспільних наук, а вже з другої половини цього року Музей етнографії та Музей художньої промисловості об'єдналися в одну установу. К.І. Матейко продовжує працювати у новоствореному Музеї етнографії та художнього промислу. У 1955 р. захистила кандидатську дисертацію, з 1958 р. вона — старший науковий співробітник. Парадоксально, але факт: у відгуку про наукову роботу К.І. Матейко дається дуже висока оцінка, однак, вже в 1964 р. вона знов молодший науковий співробітник музею. Тут вона пропрацювала до 1980 р. Все своє життя К.І. Матейко віддала одній установі — це вже свідчить про інтерес до музейної справи, інакше мовлячи, до української народної культури. Ця сподвижниця зробила величезний внесок у збереження та популяризацію спадщини українського народу. До сьогоднішнього дня її праці актуальні. Попри опублікований доробок, вона залишила великий архів, який заповіла Музею, нині Інститут народознавства НАН України. Матеріали архіву висвітлюють багатогранну діяльність К.І. Матейко, а це науково-дослідна, збирацька, музейна, методична та громадська роботи. Будучи охоронцем фонду кераміки, вона глибоко досліджує цю галузь культури, з-під її пера виходять вагомі праці. В архіві зберігаються монографія «Народна кераміка західних областей України», дисертація «Українська народна кераміка XIX—XX ст.» (1953 р.), автореферат, матеріали захисту дисертації, нарис «Українське народне гончарство Верхнього басейну Дністра». Тема кераміки в К.І. Матейко різно-

К.І. Матейко разом із чоловіком А.Ф. Будзаном та сином Зиновієм. З архіву Матейко К.І.

К.І. Матейко разом із чоловіком А.Ф. Будзаном та знайомими. З архіву Матейко К.І.

Сявавко Є.І. у народному вбранні. Одяг із с. Подорожне Жидачівського р-ну Львівської обл. З архіву Матейко К.І.

стороння і представлена в статтях. нарисах, доповідях, тезах тощо. А це: «Історіографія української кераміки та її завдання», «Народна кераміка в побуті українського народу (XIX—XX ст.)», «Народна кераміка», «Орнаментальні мотиви», «Народна польська кераміка (за матеріалами МЕХП)», «Народні майстри- гончарі», «Словник народних назв гончарства», «Словник термінів української кераміки», «Статистичні дані про гончарство у порівнянні з російським» (таблиці), «Матеріали по обстеженню гончарного цеху промартілі «Червона зоря» в м. Миколаєві Дрогобицької обл.» (1957 р.), «Матеріали про Волинь (гончарство)», «Бібліографія гончарства». Збірка кераміки Етнографічного музею висвітлена у працях «Народна кераміка УРСР у виставці народного мистецтва Етнографічного музею АН УРСР» та «Виявлення фондів кераміки Етнографічного музею АН УРСР», в якій автор подає усі аспекти фонду кераміки — профіль керамічної збірки, зберігання керамічної збірки, — як вона пише, постулати збірки, покажчик керамічної збірки, діаграма збірки, покажчик назв кераміки, покажчик місцевостей збірки, карта керамічної збірки. Фонд кераміки МЕХП висвітлено у працях «Українська народна кераміка у фондах українського державного Музею етнографії та художнього промислу», «Географія походження народної кераміки музею», «Топографічний покажчик народної кераміки Музею етнографії та художнього промислу». Ряд матеріалів підготовлено до теми «Атласу народної культури». Серед них — праця «Народні форми обробки глини», в якій у всій повноті висвітлено кераміку західних областей України. К.І. Ма-

Опанча чоловіча (с. Березина Жидачівського р-ну). З архіву Матейко К.І.

Сірячина жіноча, кін. XIX — поч. XX ст. (с. Черніж Жидачівського р-ну). З архіву Матейко К.І.

Український народний одяг (Поділля і Буковина). З архіву Матейко К.І.

Український жіночий народний одяг (с. Кавське, Жидачівський р-н Львівської обл.). З архіву Матейко К.І.

тейко прослідковує локальні особливості кераміки. В архіві маємо матеріали з різних територій, наприклад: «Народна кераміка Львівщини», «Народна художня кераміка Станіславської області», «Народні гончарі Польщі» (список), кераміка Волині, матеріали про кераміку Пістиня, Косова, Кут, матеріали з Поділля, в яких ґрунтовно опрацьовано кераміку Тернопільської, Вінницької та, на той час, Кам'янець-Подільської (Хмельницька) обл. Представлені в неї і особистості. Особлива увага приділена О. Бахматюку: «Народний побут у творчості О. Бахматюка», «Фольклорно-побутові сюжети в творчості О. Бахматюка», невеличкі нариси про Петра Кошака. Не можна оминути і її праці про тогочасні керамічні осередки: «Художня кераміка сучасних артілей», «Спостереження над виробами керамічних артілей УРСР» та ін.

Широко представлена в архіві тема «Одяг». Перш ніж написати свою монографію про народний одяг, К.І. Матейко працює над темою побут та одягу робітників Донбасу до колективної монографії «Українці». В її архіві маємо матеріали про побут робітників із архіву м. Сталіно, бібліографію та виписки з літератури, праці «Одяг робітників України в дорадянський час», «Одяг робітників Радянської України», «Селянські традиції в одязі робітників». Тема «Одяг», а саме народний одяг, стає домінантою в науковій праці К.І. Матейко. В полі зору авторки — народний одяг усієї України. В архіві маємо рукописи монографії «Український народний одяг» як в повному варіанті, так і окремі розділи. Матеріали до теми одягу представлені багатогранно: від найдавніших часів до сучасності — це нариси, статті, розділи дисертацій, тези, щоденники тощо. Серед них: «Одяг населення древньої Русі і періоду феодалізму», «Народний одяг України в добу капіталізму», «Принципи етнографического районирования украинской народной одежды», «Основні напрями дослідження українського народного одягу в сучасній етнографії», «Спільні риси в одязі східнословянських народів», «Топографічна дислокація одягу (Львівська, Тернопільська обл.)», «Про одяг шляхти із с. Либохори», «Про міщанський одяг», «Головні убори українських селян», «Зі скарбниці народної культури (народний одяг)». Бібліографія (український народний одяг). В архіві є матеріали про одяг Полтавщини, Сумщини, на-

Кацабайка жіноча поч. XX ст. (с. Черніж Жидачівського р-ну). З архіву Матейко К.І.

Будзан А.Ф. (чоловік К.І. Матейко) у народному вбранні (кожух чоловічий, с. Коропець, Монастирецький р-н, Тернопільська обл., фото 1970 р.). З архіву Матейко К.І.

Група робітників Юзівки. Донбас (святковий одяг). Фото до теми «Одяг робітників України». З архіву Матейко К.І.

Одяг робітників і майстрів Юзівського заводу з 1906 р. Фото до теми «Одяг робітників України». З архіву Матейко К.І.

родний одяг Полісся, Поділля, одяг Прикарпаття, Тернопільщини, околиць Перемишля. Багато матеріалів стосується локальних особливостей одягу бойків, гуцулів, лемків: «Одяг лемків», «Одяг гуцулів», «Одяг бойків», «Локальні особливості одягу гуцулів, бойків, лемків».

Словник українського народного одягу з різних років представлено під різними назвами: «Термінологічний покажчик українського народного одягу», «Етнографічний довідник» (український народний одяг), «Довідник українського народного одягу (словник)», «Етнографічний словник українського народного одягу». З історії одягу — «Цінні етнографічні фотодокументи (Альбом західноукраїнського одягу 1887 р.)», де К.І. Матейко аналізує одяг зі східної Галичини.

Представлено також і матеріли до теми «Регіональний історико-етнографічний атлас матеріальної культури України, Молдавії, Білорусії» — це «Етнографічні особливості народного одягу українського населення Карпат», «Джерела наукового вивчення народного одягу», «Украинский народный костюм: локальные разновидности (Западные области Украинской ССР)», варіант «Локальні різновидності народного одягу західних областей Української РСР XIX — поч. XX ст.», матеріали з Тернопільщини у зошитах (1970), «Уточнения условных знаков для карт». Заслуговують на увагу «Типологічні таблиці українського народного одягу західних областей України» (ця робота виконана у співавторстві з художницею Старовойт М.Е.). Зазначимо, що в архіві ми маємо не оригінали малюнків, а тільки фото малюнків. В архіві також є протокол робочої групи до Атласу за 1977 р.

Не обминула К.І. Матейко й одягу Полісся — «Український народний одяг Ровенської обл. (матеріали експедиції)», «Полісся в історіографічних дослідженнях і джерелах», «Народний одяг Українського Полісся» (на матеріалах експедиції на Полісся 1953 р.). Працюючи над темою «Одяг», К.І. Матейко пише про вплив народного одягу на сучасне вбрання — «Українські народні мотиви у сучасному одязі», «Вчора і сьогодні гуцульського одягу», «Нові і традиційні елементи в культурі сучасного одягу». У співавторстві із С.Й. Сидорович представлено статті «Принципи використання традицій українського одягу», «Народні традиції в сучасному одязі» та «Сучасний одяг (фото на順 планшетках)». В архівному фонді є і суто музейні роботи з одягу: Матеріали експозиції, Інвентарні картки фонду одягу, «Український народний одяг (довідник по фондах)», «Територіальне походження одягу в ІМФЕ (у таблицях)», «Колекції одягу МЕХП (Дрогобиччина)». Представлена величезна кількість ілюстративного матеріалу — фото та замальовки з усієї України, наприклад, одяг мешканців Львівської області, фото на планшетках (сорочки, кожухи, головні убори, крайки, поясний одяг), одяг Поділля, Київщини, Харківщини і т. п.

Багато праць у К.І. Матейко пов'язано з Бойківщиною: «Допоміжні заняття Бойківщини (збираль-

ництво, мисливство, рибальство)», «Іван Франко — дослідник Бойківщини», «Іван Франко і Бойківщина», «В.М. Гнатюк і Бойківщина». Маємо в архіві переклад праці Івана Франка «Етнографічна експедиція в Бойківщину».

Є в Матейко К.І. і праці про особистості — це невеличкі нариси про видатних сучасниць — Олену Кульчицьку, Ірину Добрянську та некролог про Савину Сидорович.

Особливу цінність мають зібрані К.І. Матейко польові матеріали — щоденники, звіти, фотографії, замальовки: «Відрядження в Яворів», одяг Львівська обл., фото на планшетках Турківський р-н., звіт із експедиції у Старосамбірський і Турківський р-ни, матеріали з Хмельницької обл. (відрядження) 1962 р., «Бесіда в колгоспі Холодновідка» 1958 р., польові матеріли із с. Виднів Снятинського р-ну Ів.-Франківської обл., «Обстеження гончарного цеху в м. Садгор Черніве цької обл. та райпромкомбінату «Червоне Прикарпатя», м. Кути Station Станіславської обл.» (1949 р.), польові матеріали з Бойківщини. К.І. Матейко збирала матеріали до теми «Історія міст і сіл Української РСР». В архіві зберігаються польові матеріали с. Неслухів, як і написана нею праця «Обстеження с. Неслухів», нариси про с. Мшана, Вороців, Добростани, Річичани, Потелич. Окрім власних, в архіві є матеріали, які подали їй інформатори про різні села та річний звіт колгоспу Потелич за 1964 р. із Львівщини. Вражають матеріали (щоденники, фотографії, замальовки та описи) з опрацьованих нею музеїв України — це Дрогобицький краєзнавчий музей, Дніпропетровський музей ім. Яворницького (1963 р.), Житомирський краєзнавчий музей, музеї Сумської та Полтавськоі обл., де опрацьовано: Сумський державний художній та Сумський історико-краєзнавчий музеї, Конотопський історико-краєзнавчий музей, Путивльський краєзнавчий, Роменський краєзнавчий, Полтавський державний краєзнавчий та Полтавський державний художній музеї, Миргородський краєзнавчий музей, Харківський музей, музеї Вінниччини, Хмельницької та Черкаської обл. і т. п.

Учена не тільки опрацьовувала музейні колекції, але й проводила консультативну та методичну роботу в музеях, про що дізнаємося із її звітів, зокрема, звіту про стан роботи в Тернопільському обласному краєзнавчому музеї (1964 р.) та Кременецькому му-

Дівочий одяг для літа. Матеріал: вибійка по шовку; орнамент з мотивами «оленят», «деревець», «зірок» за зразками орнаменту писанок, Косівського р-ну. Техніка — фотофільмдрук. Львівський будинок моделей. Автор — М.Я. Білас Конструктор — І. Слабак. 1961 р.

Фрагмент орнаменту тканини. Матеріали до теми «Використання орнаменту українських народних тканин у сучасному одязі». З архіву Матейко К.І.

зеї. Музейна справа К.І. Матейко — це матеріали про роботу з музеями (листи, звіти): доповідь про музей, план побудови постійної експозиції «Побут українського народу», стаття-відгук про виставку у Тернополі, матеріали експозиції тощо. Вона переживала за долю експонатів, охоронцем фонду яких була, наприклад, в доповідній записці К.І. Матейко просить дирекцію виділити для експонатів сухе приміщення і забезпечити його відповідним обладнанням.

Про великий авторитет в наукових колах свідчить її популярність як рецензента. В архіві зберігається велика кількість рецензій, які писала К.І. Матейко. Вона рецензує не тільки праці своїх колег, але й відомих учених як України, так і поза її межами. Серед них рецензія на книгу «Искусство гуцулов» російського дослідника Д.Н. Гобермана, колективну працю «Белорусская народная одежда» (науковий керівник В.К. Бондарчик), В. Горленка. «Нариси з історії української етнографії», відгуки на автореферат докторської дисертації Алішбаєва М. «Історико-етнографічний нарис північної Киргизії», автореферат Л.І. Минька «Белорусская народная медицина», дисертацію О.В. Полянської «Украинская народная одежда Закарпатья». Вона — рецензент різноплановий: пише відгук на виставку модельного одягу Стефанії Кульчицької, рецензує «Історію міст і сіл УРСР. Харківська обл.», «Житло на українському Поліссі» М. Козакевича, «Соціальні теми в народному мистецтві» Жолтовського П.М., альбом «Українські кептарі» І. Карпинець, М. Романюк, статтю «Лемки — етнографічна група українського народу» І.Д. Красовського і т. п. Рецензувала дипломні роботи студентів Інституту декоративно-прикладного мистецтва, зокрема: «Народне плаття для молодої жінки», «Набір на тему «Львів». В архіві Інституту народознавства НАН України також є рецензії на її праці, рецензенти С. Сидорович, Л. Суха, І. Гургула, Г. Маслова, Л. Фіголь, В. Симоненко, О. Черниш, І. Крип'якевич.

К.І. Матейко була членом Великої художньої ради. В архіві зберігаються запрошення, де іі запрошували для перегляду та затвердження моделей Львівського будинку моделей.

Про діяльність К.І. Матейко можна ще дізнатися з її листування, особової справи, річних звітів.

Маємо ще спогади про навчання в університеті і відомості про с. Поздяч, де народилася Катерина Іванівна. Зазначимо, що окрім рукописного матеріалу К.І. Матейко залишила багатий ілюстративний матеріал — це фото та замальовки з усієї території України. Вона упорядкувала і заповіла Інституту народознавства архів свого чоловіка А.Ф. Будзана. Ще за життя передала цінні архівні матеріали І. Гургули, І. Добрянської, унікальні матеріали, які їй передала І.Т. Лижегубська[1]: матеріали Промислового музею, рукопис праці «Rys historyi rusinów pod względem ich religii i hijerarchii ułożył podług niemieckiego» з криптонімом A.D. (Антоній Добрянський) та дві метричні книги з XVIII—XIX ст.

Такою була Катерина Іванівна Матейко — етнограф, музейник, мистецтвознавець, дослідник народної культури. Це засвідчують матеріали, що знаходяться в архіві Інституту народознавства НАН України (колишній Музей етнографії та художнього промислу), якому вона віддала усю свою душу, помисли, знання. Ще за життя її праці були бібліографічною рідкістю. І тим більше потрібні вони сьогодні.

Olha Ostapyk

KATERYNA IVANIVNA MATEYKO — ETHNOGRAPHER, MUSEUM EMPLOYEE, ART SCHOLAR, RESEARCHER IN TRADITIONAL FOLK CULTURE

The article written on the basis of archival materials of the Ethnology Institute, NASU brings an analysis in scientific, researching, collecting, museum, methodical ans social activities by K. I.Mateyko

Keywords: K.I. Mateyko, ethnographer, museum employee, reviewer, scholar

Ольга Остапык

КАТЕРИНА ИВАНОВНА МАТЕЙКО — ЭТНОГРАФ, МУЗЕЙНИК, ИСКУССТВОВЕД, ИССЛЕДОВАТЕЛЬ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ

На материалах архива Института народоведения НАН Украины дан анализ научно-исследовательской, собирательской, музейной, методической и общественной деятельности К.И. Матейко.

Ключевые слова: К.И. Матейко, этнограф, музейщик, рецензент, ученый.

[1] Лижегубська Ірина Теодозіївна (1894—1984) працювала молодшим науковим співробітником у Промисловому музеї, а 1952 р. — у Музеї етнографії та художнього промислу. Надалі була викладачем німецької мови Львівського медичного інституту.

Микола МОЗДИР

ТАКОЮ ЇЇ ПАМ'ЯТАЮ

У статті подані теплі спогади про ученого-товариша, з якими автор статті провів чималий відтинок життєвого шляху.

Ключові слова: Катерина Матейко, вчена, спеціаліст, Музей етнографії та художнього промислу АН УРСР.

Катерина Матейко увійшла в історію української етнографічної науки як вчений спеціаліст найвищого рівня, автор капітальних досліджень. Для усіх тих, кому пощастило працювати якщо не поруч, то в єдиній установі, вона в пам'яті залишилася як скромна, працьовита й доброзичлива колега. Саме «колега», бо так під час зустрічі зверталася до співробітників незалежно від їх віку, статі чи займаної посади. З дитинства була захоплена народним побутом та мистецтвом.

Цілеспрямоване вивчення української духовної та матеріальної культури, що розпочала ще в університеті, ґрунтовно поглибила в музеї НТШ. Та набуті знання і досвід у цій установі, шанованій українством усього світу, довелося реалізовувати вже в інших історичних умовах, в іншій інституції — державному Музеї етнографії та художнього промислу АН УРСР. Новостворена установа зазнавала реорганізації, час від часу переходила в підпорядкування інших відомств: міністерства культури, обласного управління цього ж міністерства, і знову до Академії наук. І не відомо, чим закінчилася би ця ситуація, якби в 1959 р. посаду директора не обійняв Юрій Гошко — до того директор Львівського історичного музею. Лише завдяки його цілеспрямованій, надзвичайно активній позиції, зрозуміло, підтримуваній колективом, музей остаточно набув статусу академічної установи.

В ній офіційно, статутно підтримувались два напрямки діяльності: культурно-освітньої та науково-дослідної. Катерина Іванівна, як усі інші 12—14 наукових співробітників установи, впродовж одного дня могла декілька разів міняти перо дослідника на «указку» — так називалася паличка-вказівник екскурсовода. І зобов'язана була з ентузіазмом розповідати екскурсантам про грандіозні перетворення в житті українського народу, його щасливе буття тощо. Як же непросто було їй це робити! Скільки зусилля потрібно було зробити над собою, своєю совістю. Адже майже щоденно, поклавши «указку» на місце і, повертаючись додому з чоловіком А. Будзаном, також співробітником нашого музею, по дорозі обговорювали, за якими ознаками, якого сорту купляти хліб, щоб, перетворений на сухарі, був максимально придатний для довгого зберігання, до того ж займав якнайменше місця тощо. Вдома — жодної ночі без тривожного сну — в очікуванні дзвінка у двері і короткого, категоричного «Собирайтесь». І лише за те, що свого часу Антон Будзан був висвячений

К.І.Матейко. Львівський державний етнографічний музей (1940 р.). З архіву Матейко К.І.

владикою Й. Сліпим у священичий сан. Та Бог мав їх у своїй опіці. В цьому ж будинку, у своїй квартирі обоє з Будзаном відійшли у вічність.

Про це і багато чого іншого, пережитого за некоротке тривожне життя, розповідала нам, тим, хто її відвідував вдома в останні місяці земного буття. Тоді ми довідались чимало цікавого про минуле Савини Сидорович, про її перебування у лавах Січових Стрільців, про Романа Гарасимчука — воїна УГА, про наших старших, шанованих та молодших колег. Згадувала, як з цікавістю спостерігала за молодим поповненням, як тішилася успіхами Н. Здоровеги, М. Ковальського, С. Макарчука та ін. Вірила, що будуть добрими науковцями, дослідниками, педагогами. Свої судження робила на основі спостережень над тим, як працюють у музейній бібліотеці, чим цікавляться, як виступають на семінарах, а також за їх ставленням до праці у фондах, участю в експедиціях тощо. Любила дискусії, але до багатослівних не належала, — виважено ставилася до всього, про що говорила. Наприклад, на заняттях з підвищення професійної (музейної) кваліфікації, що проводилися для молодших співробітників, її пояснення були лаконічні, майже дефінітивні. Робила їх гарною, літературною українською мовою. Цим характеризувалися і її виступи на численних «теоретичних» семінарах: тут завжди читала із заздалегідь написаного. Врешті, так робили усі старші колеги. Більше того, Р. Гарасимчук — довголітній завідувач відділу народних художніх промислів, в якому я працював, навіть на його засіданнях виступав з написаним текстом, — були обережні…

Попри це Катерина Іванівна виявляла активність — очевидно, давали про себе знати молодечі роки. Зокрема, брала активну участь у фізкультурних зарядках, які тоді проводилися, — не могла утриматися від спроб гри у волейбол тощо. У 1960—1970 рр. на внутрішньому подвір'ї установи, нині, на жаль, захаращеному залишками будівельних матеріалів, був облаштований волейбольний майданчик. В обідню перерву на ньому робили розминку, в позаробочий час він перетворювався на майданчик, де розгорталися справжні спортивні баталії. Найчастіше із колегами з інших установ, переважно, історичного музею, команду якого очолював заступник директора М. Литвиненко. Особливої напруги гра набувала, коли йому протистояв кращий наш гравець З. Царик. Катерина Іванівна, зрозуміло, не могла брати участь у таких змаганнях, і тоді підходила до вікна еркера, що при вході до теперішнього відділу етнології сучасності, і звідти спостерігала за грою. Потім дуже обережно, щоб, не дай Боже, когось не образити, висловлювала свої міркування про гру, її тактику, при цьому ніколи не називаючи прізвищ гравців, а лише їх номери.

Катерину Іванівну шанували не лише в нашому колективі, львівському середовищі вчених. Коло її знайомств було доволі широким. З нею спілкувалися вчені з різних міст тодішнього Союзу. Серед них були й такі, що постійно перебували під наглядом «державного ока». До них належала Надія Суровцева — пенсіонерка, політв'язень, що мешкала в Умані. К. Матейко та А. Будзан там познайомились з нею, коли після повернення із заслання деякий час працювала у місцевому краєзнавчому музеї. За письмовою рекомендацією Катерини Іванівни я їздив до Н. Суровцевої і вів з нею перемовини щодо набуття для нашого музею наддніпрянських килимів XVIII ст. з її колекції. В результаті наша збірка килимів поповнилася гобеленом М. Жука «Гобелен з собачкою» — 1920-ті рр.

Після передчасної смерті єдиного сина Катерина Іванівна всю свою любов сконцентрувала на внукові Ростиславові. При майже щоденних зустрічах з піднесенням розповідала про його дитячі «успіхи»,

засвоєння азів грамоти… Дослівно жила ним. Як би тішилася, якщо б могла тепер бачити його у священичому облаченні біля святого престолу, або коли проголошує «казання», тобто, те, чим він тепер живе, бо пішов слідами діда…

Mykola Mozdyr

AS SUCH I DO REMEMBER HER

In the article are presented warm reminiscences on a scientist and colleague with whom the author spent quite a long passage of his life.

Keywords: Kateryna Mateyko, scholar, specialist, Museum of ethnography and artistic craft of Academy of Sciences, USSR.

Мыкола Моздыр

ТАКОЙ Я ЕЕ ПОМНЮ

В статье представлены теплые воспоминания о ученом-товарище, с которым автор статьи провел значительный отрезок жизненного пути.

Ключевые слова: Катерина Матейко, ученая, специалист, Музей этнографии и художественного промысла АН УССР.

Василь ГУДАК

НЕЗАБУТНІ ВРАЖЕННЯ...

У статті подаються спогади про перше знайомство з К.І. Матейко в Музеїю етнографії та художнього промислу у Львові, подальшу співпрацю з ученою в цій установі, про тих самовідданих науковців, які творили українську науку в умовах тоталітарного режиму.

Ключові слова: К.І. Матейко, вчені-дослідники, переслідування, українська наука.

У плеяді визначних дослідників народної культури, зокрема української народної кераміки, одне з чільних місць належить видатному вченому-етнографу, історику Катерині Іванівні Матейко.

Якось в розмові з доктором мистецтвознавства Оленою Іванівною Никорак я згадав про колишніх працівників Музею етнографії та художнього промислу у м. Львові, особливо про свої зустрічі і розмови з К.І. Матейко. О.І. Никорак запропонувала поділитися про неї спогадами.

Знайомство з нею відбулося ще в 70-х рр. минулого століття. Вже наче проступав я на мало ще відому мені наукову дорогу, як з найрізноманітнішими рожевими мріями, так і тривожним усвідомленням про цей непростий шлях, сповнений у той час недовіри, підозрінь, ревнощів, підсиджувань, а то й наклепів, переслідувань... в разі подальшого успіху, якого не терплять колеги чи не дай Бог з якимсь антисуспільним формулюванням в дослідженнях, то недруги й поготів. Зокрема така трагічна доля спіткала вчених-дослідників, зокрема Є. Спаську, Д. Щербаківського, С. Таранушенка, В. Свєнціцьку, К. Грушевську та ін. Безсумнівним авторитетом стосовно опису й аналізу гончарних виробів і взагалі питань продовження наукової роботи була К.І. Матейко.

І ось входжу я в музейне приміщення. Бачу перед собою привітну лагідну худорляву жіночу постать. Привітався, представився, запропонувала сісти. Дякую і з молодечого опалу починаю про себе розказувати хто я, чим займаюся, яка освіта, де працюю і т. д., а я вже, звісно, — викладач кафедри кераміки тоді Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва. Розказував я їй, що, перебуваючи в тодішньому Ленінграді на стажуванні на кафедрі художньої кераміки і скла тутешнього вищого художньо-промислового училища ім. В.Г. Мухіної, мав можливість працювати над збіркою кераміки Поділля у фондах тодішнього Державного музею етнографії народів СРСР. Виявила вона до цього велику зацікавленість і висловила жаль, що там вона не змогла попрацювати так, як би це належало. Не пам'ятаю вже, чи вона там щось досліджувала, чи ні, але порадила зберігати зібраний там матеріал, який я згодом зможу оцінити.

Розказувала Катерина Іванівна про свою нелегку наукову долю, як і де вона вчилась при Польщі. Друга світова війна внесла свої корективи в омріяні плани.

Вони з чоловіком Антоном Федоровичем Будзаном працюють в музеї. Хотілося щось писати, досліджувати, але не знали як і що, і найгірше, що боялись братися за цю справу. Зрештою, автору цих рядків відомий дослідник Ярослав Нановський теж розказував, що вони в 50-ті роки ХХ ст. хотіли писати, але як писати і що — не знали і боялись. А зайнялись науковою роботою, згадує К.І. Матейко, аж тоді, як з Києва надійшов якийсь запит чи пропозиція щось дослідити з наукових позицій, і тоді вже треба було, як кажуть, «по службі» братись за омріяну справу.

Щоб далеко не їздити, а користуватись старими музейними збірками, Катерина Іванівна замислювалась над чи не найдавнішим мистецтвом-рукомислом, яким є гончарство. Треба віддати їй належне, що побувавши в багатьох центрах народного мистецтва, вона зупинилась на кераміці західних областей України. Звісно, з її позицій це явище слід висвітлити, як вона вважала, за потрібне в аспекті історико-етнографічного дослідження.

Моє спілкування з К.І. Матейко супроводжувалось якимсь дивним відчуттям тепла, щиросердності, добра і спокою. Саме такою запам'яталась шановна Катерина Іванівна. А це є непроминальними і так рідкісними незабутніми враженнями про Людину, Вченого, яку справедливо колеги і її послідовники по борознах науки не забувають і сьогодні, а будують про неї заслужену пам'ять у своїх спогадах.

Теперішні мистецтвознавці, вчені, оперуючи вже іншими сучасними термінами, поняттями, категоріями вважають, що стара мистецтвознавча школа віджила. Тут на думку приходить згадка якогось байкаря про коріння й крону, яка хизується, забувши про коріння. Так само велика ріка горда, забувши, що її такою зробили струмки. Можливо порівняння не з кращих, але якби не було перших, то і не було б наступних, яких теж зможуть заперечувати інші наступні. Хіба можемо ми тепер заперечувати таких дослідників як А. Будзан, М. Голубець, М. Драган, П. Жолтовський, К. Матейко, Г. Павлуцький, І. Свєнціцький, І. Січинський, Є. Сіцинський, С. Таранушенко, К. Широцький та ін.

Не вони винні, що жили з таких суспільних чи антисуспільних умовах, де кожне друковане слово було дозоване, під пильним контролем: чи дозволити чи

Матейко К.І. (1960 р.). З архіву Матейко К.І.

вилучити не лише текст, але й навіть речення чи слова. А тому і не могла розвинутись така, як сьогодні є в науковому обігу мистецтвознавча термінологія, виклад тексту, а чи його імпровізація, яка хай і суб'єктивно, але виявляє, відтворює авторські дослідницькі позиції, міркування стосовно того чи іншого художнього твору, об'єкта, явища. А це є вкрай важливими цеглинками, які згодом послідовниками такого шляху буде вибудований справді український мистецтвознавчий «будинок», тобто історія зокрема.

Якось у розмові з доктором мистецтвознавства професором Михайлом Романовичем Селівачовим про мистецтвознавчу науку сьогодення він висловив переконання, що дослідники 20-х рр. ХХ ст. були глибшими від сучасних. Хіба з цим не слід погодитися, продовжуючи розмову про стару мистецтвознавчу школу.

Знаю, як з Опішного до Львова приїжджав доктор історичних наук Олесь Миколайович Пошивайло і обов'язково заходив до К.І. Матейко поспілкуватись з нею і почути її міркування стосовно гончарства, мистецтва, дослідницької праці тощо. І це недаремно. Нам і сьогодні слід берегти, спілкуватись, збирати і досліджувати те, чого вже завтра може не бути..., зі ще живими дослідниками, майстрами, а чи не найголовніше з ентузіаста-

ми наукової і творчої праці. Бо запозичили ми від них далеко недостатньо.

Велике завжди бачиться здалеку. І сьогодні, коли фактично умови праці, саме життя і суспільство докорінно змінились в порівнянні з тим, якими вони були 50—100 років тому, то старі здобутки, скарби і навіть спогади все ясніше нам зоріють на шляху невпинного і так необхідного поступу вперед. І цим «мотором» може і повинно бути не що інше, як розумне використання спадщини у всіх своїх проявах, яка збереже й розвиватиме народ, націю. І слідуючи порадам й «рецептам» наших предків, ми і сьогодні повинні «озброїтись» їхнім досвідом, знаннями, здобутками на шляху майбутнього не лише виживття, але й зростання, самоутвердження немеркнучих історичних традицій, що розквітнуть в нових умовах сьогоднішнього і, вірю, завтрашнього культурно-мистецького й суспільно-наукового дня.

Vasyl Hudak

UNFORGETTABLE IMPRESSIONS

The article brings reminiscences on first acquaintance of K.I. Mateyko at the Museum of Ethnography and Artistic Crafts, Lviv as well as of further cooperation with the scholar in that institution and those self-sacrificing scientists who created the Ukrainian science under horrifying conditions of totalitarian regime.

Keywords: K.I. Mateyko, scholars, researchers, repressions.

Васыль Гудак

НЕЗАБЫВАЕМЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

В статье представлены воспоминания о первом знакомстве с К.И. Матейко в Музее этнографии и художественного промысла во Львове, дальнейшем сотрудничестве с ученой в этом учреждении, о тех самоотверженных ученых, которые создавали украинскую науку в условиях тоталитарного режима.

Ключевые слова: К.И. Матейко, ученые-исследователи, преследования.

Олена НИКОРАК

НАУКОВІ ПРАЦІ ДІЙСНОГО ЧЛЕНА НТШ, КАНДИДАТА ІСТОРИЧНИХ НАУК КАТЕРИНИ ІВАНІВНИ МАТЕЙКО

ОКРЕМІ ВИДАННЯ

1. Украинская народная керамика XIX—XX вв. : Историко-этнографическое исследование : автореф. дис. ... канд. ист. наук АН УССР / Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. — К., 1955. — 20 с.

2. Художня кераміка західних областей Української РСР : альбом / АН УРСР. Укр. держ. музей етногр. та худож. промислу / укладач Матейко К.І. — К., 1962. — 28 с. : 60 табл.: іл. укр., рос. та англ. мовами.

3. Украинские народные мотивы в современной одежде // VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук (Москва, август 1964 г.). — М. : Наука, 1964. — 10 с. — Співавт. С.И. Сидорович.

4. Український народний одяг / АН УРСР. Музей етнографії та худож. промислу. — К. : Наукова думка, 1977. — 224 с., іл.

5. Український народний одяг : Етнографічний словник. — К. : Наукова думка, 1996.

ПУБЛІКАЦІЇ

6. Культура и быт колхозников Львовской области // Советская этнография.— 1950. — № 4 . — С. 133— 149. — Співавт. М. Ломова, Д. Фіголь, С. Сидорович, М. Козакевич.

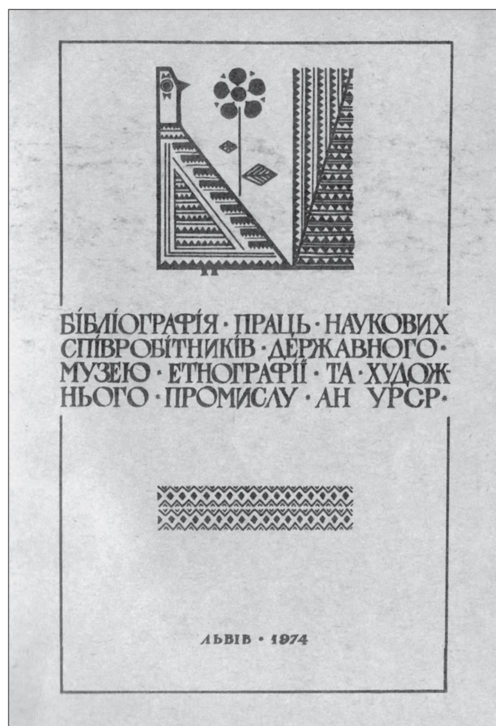
7. До історії української народної кераміки // Матеріали з етнографії та художнього промислу. — К. : Вид-во АН УРСР, 1954.— Вип. 1. — С. 16—31., іл.

8. Деякі особливості сучасного побуту українців Полісся : За матеріалами експедиції 1953 р. // Матеріали з етнографії та художнього промислу. — К. : Вид-во АН УРСР, 1956. — Вип. 2.— С. 48— 59., іл. — Співавт. Д. Фіголь, Л. Суха, М. Козакевич, М. Ломова.

9. Українська народна кераміка // Довідник по фондах Українського державного музею етнографії та художнього промислу АН УРСР. — К. : Вид-во АН УРСР, 1956. — Вип. 1 . — С. 23— 46, іл.

10. Одяг шахтарів Донбасу дореволюційного часу // Матеріали з етнографії та художнього промислу АН УРСР. — К. : Вид-во АН УРСР, 1957. — Вип. 3.— С. 3— 13, іл.

11. Зберігати і розвивати кращі традиції української народної кераміки // Ленінська правда. — Косів, 1959.



12. Літературні джерела до історії побуту робітників України дорадянського періоду // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. — К. : Наукова думка, 1959. — Вип. 5. — С. 42—63.

13. Народна кераміка Львівщини // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. — К. : Наук. думка, 1961. — Вип. 6. — С. 35—44, іл.

14. У дім прийде краса // Вільна Україна. — Львів, 1961. — 21 вересня. — Співавт. В. Васьків.

15. Звідки пішла назва гуцули? // Комсомольська правда. — Станіслав, 1961.

16. До історіографії етнографічного дослідження Бойківщини // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. — К. : Наукова думка, 1962. — Вип. 7—8. — С. 136—151.

17. Здобутки народної культури — в сучасний побут // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. — К., 1962. — Вип. 7—8. — С. 233—235. — Співавт. Фіголь Д.І.

18. Використання в сучасному одязі елементів традиційного вбрання // Народна творчість та етнографія. — 1963. — №. 2.— С. 14—20, іл. — Співавт. С.И. Сидорович.

19. Прикраси // Укр. Рад. Енцикл. — К. : Голов. ред. УРЕ, 1963. — Т. П. —С. 486.

20. Народна культура Західних областей України за роки радянської влади : Тези доп. наук. конф., присвяченої 25-річчю возз'єднання Західноукр. земель з УРСР (7-8 грудня 1964 р.) / М-во культ. УРСР // Укр. держ. музей етнографії та худож. промислу. — Львів, 1964. — С. 19—20.

21. І.Я. Франко — дослідник побуту населення Бойківщини // Ленінським шляхом. — Турка, 1965. — Жовтень.

22. Кераміка : Каталог міжобласної художньої виставки, присвяченої 25-річчю возз'єднання українського народу в одній Українській Радянській державі / Мін. культури. Львів. відділення Спілки худож. УРСР. — Львів : Каменяр, 1967. — С. 107—131, іл.

23. Дослідник побуту Бойківщини. Про І.Я. Франка // Жовтень. — 1968. — № 5. — С. 127—128.

24. Джерела наукового вивчення народного одягу // Архіви України. — 1968. — № 6. — С. 21—29.

25. Одяг // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / МВССО УРСР. Львів. держ. ін-т прикл. та декор. мист. — Львів : Вид-во Львів. у-ту, 1969. — С. 8, 16—20, 51—59, іл.

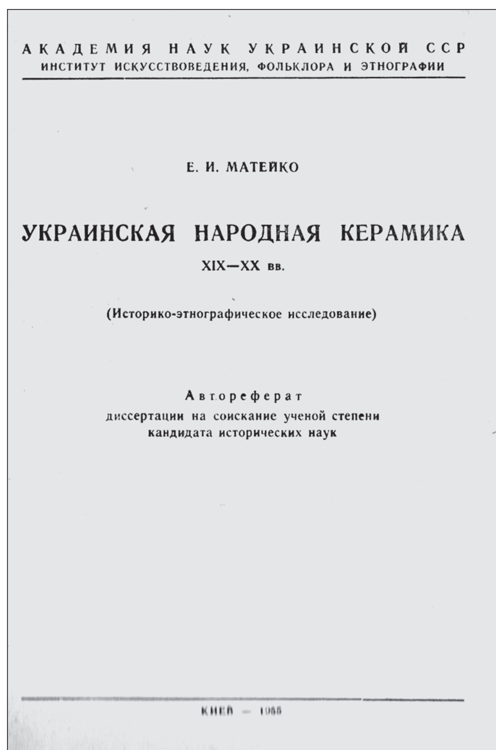
26. Принципы этнографического районирования украинской народной одежды : тезисы докладов на заседаниях, посвященных итогам полевых исследований, 1969. — М., 1970. — С. 49—52.

27. Краса народного вбрання // Народна творчість та етнографія. — 1970. — № 1. — С. 30—39, іл. — Співавт. І. Здоровега.

28. Этнографические особенности одежды бойков // Карпатский сборник : труды международной комиссии по изучению народной культуры Карпат и прилегающих к ним областей / АН СССР. Ин-т этн. им. Н.Н. Миклухо-Маклая. — М. : Наука, 1972. — С. 66—74.

29. Іван Франко : Етнографічна експедиція на Бойківщину / вступна стаття і переклад з німецької мови // Жовтень. — 1972. — № 8.—С. 112—119.— № 9. — С. 137—143, іл. — Співавт. В. Васьків.

30. Локальні особливості одягу гуцулів кін. XIX — поч. XX ст. // Культура та побут населення Українських Карпат : матеріали республіканської наукової конференції, присвяченої 50-річчю утворення СРСР, тези доповідей та повідомлень / АН УРСР. Ін-т етн. ім. М.М. Міклухо-Маклая



АКАДЕМИЯ НАУК УКРАИНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ФОЛЬКЛОРА И ЭТНОГРАФИИ

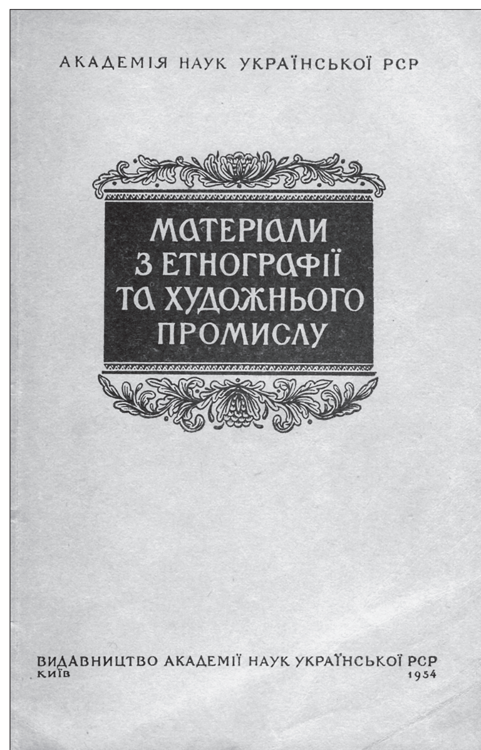
Е. И. МАТЕЙКО

УКРАИНСКАЯ НАРОДНАЯ КЕРАМИКА
XIX—XX вв.

(Историко-этнографическое исследование)

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата исторических наук

КИЕВ — 1955



АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНСЬКОЇ РСР

МАТЕРІАЛИ З ЕТНОГРАФІЇ ТА ХУДОЖНЬОГО ПРОМИСЛУ

ВИДАВНИЦТВО АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНСЬКОЇ РСР
КИЇВ 1954

АН СРСР; Ін-т мистецтв, фольк. та етн. ім. М.Т. Рильського. МВССО УРСР; Ужгород. держ. ун-т Закарп. обл. орг. Укр. т-ва охор. пам'ят. іст. та культ. — Ужгород, 1972. — С. 45—46.

31. Головні убори українських селян до поч. XX ст. // Народна творчість та етнографія. — 1973. — № 3. — С. 47—54, іл.

32. Українське народне мистецтво : Кераміка і скло / упоряд. розділу кераміка Матейко К.І., іл. — К. : Мистецтво, 1974. — С. 218.

33. Фольклорно-побутові сюжети у творчості О. Бахматюка // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. — К. : Наукова думка, 1975. — С. 89—96.

34. Цінні етнографічні фотодокументи // Народна творчість та етнографія. — 1976. — № 1.— С. 103—104.

35. Локальные особенности одежды гуцулок // Карпатский сборник : труды международной комиссии по изучению народной культуры Карпат и прилегающих к ним областей / АН СССР. Ин-т этн. им. Н.Н. Миклухо-Маклая. — М. : Наука, 1976. — С. 57—65.

36. Державний Музей етнографії та художнього промислу АН УРСР / упоряд. розділу «Кераміка» Матейко К.І. — К. : Мистецтво, 1976.

37. Спільні риси в одязі східнослов'янських народів : доповіді наукової ювілейної конференції до 100-річчя Музею етнографії та художнього промислу. — К. : Наукова думка, 1976. — С. 42—47.

38. Городництво // Бойківщина : Історико-етнографічне дослідження. — К. : Наукова думка, 1983. — С. 113.

39. Бджільництво // Бойківщина : Історико-етнографічне дослідження. — К. : Наукова думка, 1983. — С. 113.

40. Збиральництво // Бойківщина : Історико-етнографічне дослідження. — К. : Наукова думка, 1983. — С. 114.

41. Мисливство // Бойківщина : Історико-етнографічне дослідження. — К. : Наукова думка, 1983. — С. 115.

42. Рибальство // Бойківщина : Історико-етнографічне дослідження. — К. : Наукова думка, 1983. — С. 115.

43. Торгівля // Бойківщина : Історико-етнографічне дослідження. — К. : Наукова думка, 1983. — С. 116.

44. Гончарство // Бойківщина : Історико-етнографічне дослідження. — К. : Наукова думка, 1983. — С. 127.

45. Одяг // Бойківщина : Історико-етнографічне дослідження. — К. : Наукова думка, 1983. — С. 142—149.

46. Одяг // Гуцульщина : Історико-етнографічне дослідження. — К. : Наукова думка, 1987. — С. 189—203. — Співавт. О.В. Полянська.

47. Полесье в историко-этнографических исследованиях и источниках // Полесье : Материальная культура. — К. : Наукова думка, 1988. — С. 3—8. — Співавт. В.К. Бондарчик.

РЕЦЕНЗІЇ НА КНИГИ К.І. МАТЕЙКО

48. Polonec A. [Рец. на кн. : Народна кераміка західних областей Української РСР XIX — XX ст. : історико-етнографічне дослідження. — К., 1959] // Sbornik slovenskěho narodněho músea. — Bratislava, 1961. — R. 55. — S. 147—148.

49. Dobrzańska — Powlicka A. [Рец. на кн. : Narodna keramika zachidnych oblastej Ukrainskoi RSR XIX —XX st. — K. : 1959] // Polska sztuka ludowa. — 1964. — R. XVIII. — № 1. — S. 50—51.

50. Gajerski Stanislaw [Рец. на кн. : Український народний одяг. — К., 1977] // Kwartalnik historii kultury materialnej. – 1977. – № 4.– S. 579—580.

51. Кара-Васильева Т. [Рец. на кн. : Український народний одяг. — К., 1977] // Образотворче мистецтво. — 1978. — № 5. — С. 30—31.

52. Зеленчук В.С. Монографія про народний одяг / В.С. Зеленчук [Рец. на кн. : Український народний одяг. — К., 1977.] // Народна творчість та етнографія. — 1977. — № 2. — С. 92—93.

53. Єрмоленко Ю. Краса народного одягу / Ю. Єрмоленко [Рец. на кн. : Український народний одяг. — К., 1977] // Жовтень. — 1978. — № 6. — С. 149—151.

54. Никорак О.І. До виходу книги «Український народний одяг» : Етнографічний словник / О.І. Никорак // Народознавчі зошити. — 1995. — № 1. — С. 23—24.

ЛІТЕРАТУРА ПРО ВЧЕНУ

55. Праця філологічної групи українських науковців // Львівські вісті. — 1943. — № 296. Д-р Філарет Колесса пише про К.І. Матейко як дослідника українського народного мистецтва.

56. Катерина Матейко : [Некролог] // За Вільну Україну. — 1995. — 28 грудня.

57. Никорак О.І. Катерина Матейко / О.І. Никорак // Хроніка НТШ. — Львів, 1996. — С. 135—137.

58. Никорак О.І. Науковий доробок Катерини Матейко (1910—1995) / О.І. Никорак // Народознавчі зошити. — 1996. — № 4. — С. 217— 221.

59. Здоровега Н. Катерина Матейко зблизька / Н. Здоровега // Народознавчі зошити. — 1996. — № 4. — С. 222— 224.

60. Никорак О.І. Катерина Матейко (штрих до життєпису з нагоди дев'яностоліття від дня народження та п'ятої річниці з дня смерті) / О.І. Никорак // Мистецтвознавство, 2000. — Львів, 2000. — С. 175— 186.

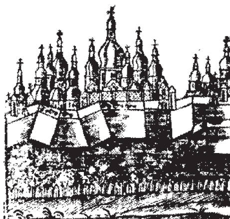
61. Горинь Г.Й. Катерина Матейко: штрихи до творчого портрета на відстані часу / Г.Й. Горинь, О.І. Никорак // Народознавчі зошити. — 2000. — № 6. — С. 1103— 1103.

62. Никорак О.І. Катерина Матейко / О.І. Никорак // Мала енциклопедія українського народознавства. — Львів, 2007. — С. 763.

63. Никорак О.І. Етнолог Божою милістю — Катерина Матейко / О.І. Никорак // Українки в історії: нові сторінки / редкол. : В. Борисенко, А. Атаманенко, Л. Тарнашинська [та ін.]. — К., 2010. — С. 68— 73.

64. Никорак О. Катерина Матейко — видатна українська вчена (до століття від дня народження) / О. Никорак // Мистецтвознавство, 2010. — Львів, 2010. — С. 231— 242.

65. Івашків Г. Повідомлення про урочисте засідання Вченої ради на вшанування 100-ліття від дня народження Катерини Іванівни Матейко / Г. Івашків // Мистецтвознавство, 2010. — Львів, 2010. — С. 280— 281.



Публікації

Людмила ГЕРУС

НАРОДНА ІГРАШКА У ДОСЛІДЖЕННЯХ КАТЕРИНИ МАТЕЙКО

У статті аналізується доробок відомого етнографа Катерини Матейко в галузі дослідження народної іграшки.

Ключові слова: народна іграшка, гра, етнографія, культура.

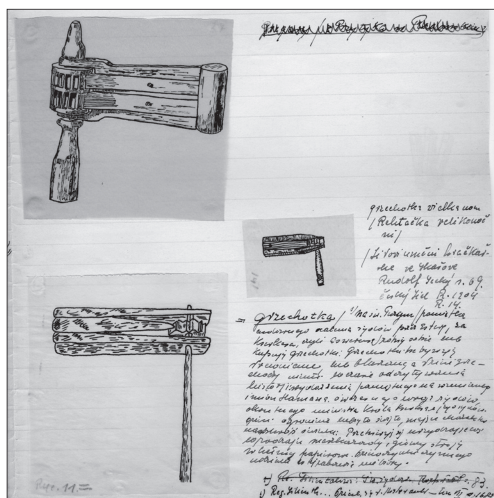
Дослідницькі інтереси Катерини Іванівни Матейко — відомої вченої-етнографа, сягали різних ділянок української традиційної культури. Стрижнем були енергійна вдача, патріотичне родинне виховання, фахова освіта на гуманітарному факультеті Львівського університету, спільна праця з відомими подвижниками української культури Михайлом Возняком, Філаретом Колессою, Іваном Крип'якевичем, Оленою Кульчицькою, Олександром Прусевичем, Іларіоном Свєнціцьким. Доробок вченої знайшов нерівнозначне висвітлення у фундаментальних монографіях, каталогах, наукових та науково-популярних статтях, які донині не втратили актуальності та є відправною точкою у роботах молодих дослідників. Деякі напрацювання вченої зосталися маловідомими. До таких, менше знаних наукових практик вченої, належить вивчення народної іграшки.

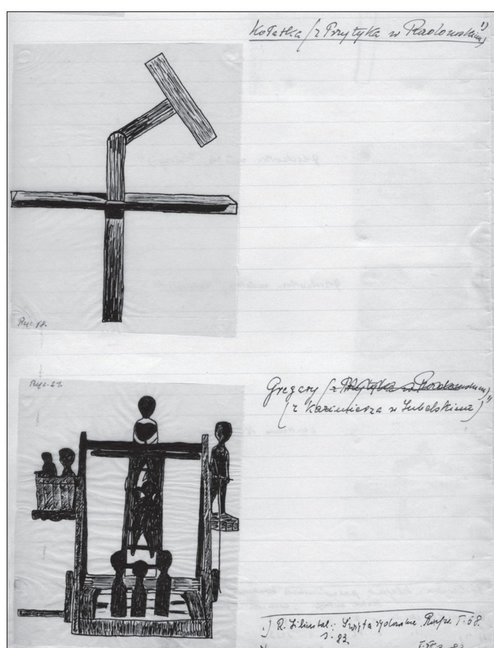
Зацікавлення народною іграшкою у Катерини Іванівни зародилося ще в студентські роки й згодом оформилось у магістерську роботу «Zabawki ludowe w Polsce». В Архіві Інституту народознавства НАН України (далі — Архів ІН НАНУ) зберігаються фрагменти рукопису цієї роботи, що містять зібрані з різних джерел детальні описи та дбайливо виведені пером на кальці графічні чорно-білі малюнки іграшок з природних матеріалів, тих, якими бавилися діти у сільському середовищі наприкінці XIX — в першій третині XX ст. [1]. Більше сотні зразків таких малюнків свідчать не лише про кропітку працю, а й щире захоплення тоді ще молодої дослідниці предметом вивчення.

Наприкінці 1930-х рр. на сторінках львівських періодичних видань були опубліковані статті «Лялька у світлі століть» [4, с. 174—175], «Лялька — символ» [5, с. 248].

Не залишила поза увагою народну іграшку Катерина Матейко й під час праці в Етнографічному музеї (тепер Музей етнографії та художнього промислу — у складі Інституту народознавства НАН України). Вчена, як дають підстави твердити архівні матеріали, працювала над підготовкою альбому «Народні іграшки західних областей УРСР».

Дослідницею була підготовлена стаття «Народні іграшки західних областей УРСР (на основі музейної збірки)» до однойменного альбому, що також зберігається в Архіві ІН НАНУ. У статті Катерина Матейко вперше серед вітчизняних вчених комплексно характеризує одну з найбільших й найрізнобічніше репрезентовану в Україні музейну збірку на-





Сторінки рукопису магістерської роботи Катерини Матейко «Zabawki ludowe w Polsce»

родної іграшки. Зокрема, вчена окреслює місце та роль іграшки у культурі, ретельно та вдумливо підходить до осмислення пам'яток збірки, їх систематизації й наступного аналізу. В основу запропонованої авторкою класифікації покладено найвиразніші ознаки народної іграшки: 1) матеріал, з якого іграшка вироблена; 2) форма, в якій відповідно до пластичних якостей матеріалу інтерпретується конкретний образ, предмет.

Аналіз конкретних пам'яток музейної збірки Катерина Матейко здійснює за тематичним принципом. Така побудова статті дає можливість широкого окреслення поставленої проблеми. Зокрема, авторка виділяє окремі рубрики, подаючи у кожному найпоширеніші типи іграшки, подекуди характеризує пластичне вирішення, декор, орнамент та колорит іграшок, називає осередки походження цих іграшок, зазначає локальну специфіку. Демонструючи глибокий інтерес до предмета вивчення, до аналізу візуальних ознак пам'яток, вчена долучає функціональний аспект народної іграшки, який висвітлює на основі почерпнутих з фахової літератури свідчень та власних спостережень за використанням іграшок в автентичному середовищі.

Вихід у світ альбому, як зазначено на макеті його титульної сторінки, передбачався у 1945 р. Причини, з яких ця праця Катерини Матейко не вийшла друком, поки що не вдалося з'ясувати. Можливо, наша публікація статті, Катерини Матейко «Народні іграшки західних областей УРСР (на основі Етнографічного музею АН УРСР у Львові)» допоможе з'ясувати обставини призупинення її підготовки.

В подальшому етнографічному дослідженні народної кераміки західних областей України Катерина Матейко виділяє глиняну іграшку серед виробів гончарів, розглядає способи її формотворення й декорування, виявляє окремі осередки глиняної іграшки, подає імена майстрів [6, с. 56—57]. З відданістю та розумінням проблеми вивчення Катерина Матейко наголошує на необхідності глибше дослідити «її (народної іграшки. — *Л. Г.*) різноманітні форми і матеріали, вияснити її генезис, розвиток і формування, вивчити її доцільність та мистецькі якості як своєрідного культурного надбання українського народу» [6, с. 57].

Подібні настанови спонукали до праці й водночас збільшували відповідальність до вивчення

Титульна сторінка альбому «Народні іграшки західних областей УРСР»

української народної іграшки, зокрема й мене, авторку цих рядків. Особисто з Катериною Іванівною Матейко довелося побачитися один раз під час її візиту до своєї щирої приятельки, колеги по фаху Олени Іванівни Никорак у відділ народного мистецтва Інституту народознавства НАНУ. Катерина Іванівна справила враження інтелігентної, ерудованої, розважливої і люб'язної особи. Враження від зустрічі, окрім зацікавлення темою мого дослідження та порад з цього приводу, підсилив промовлений Катериною Іванівною комплімент: «Ця особа мені нагадує образ Царівни з повісті Ольги Кобилянської». Зустріч була останньою. Невдовзі земний шлях Катерини Матейко завершився. Архівні матеріали вченої довелося опрацьовувати пізніше, вже після виходу власних монографій про українську народну іграшку [2; 3]. Осягнення величі особистості Катерини Матейко відбувалось через вивчення її друкованих праць. Значення внеску вченої у дослідження та науково обґрунтоване розкриття надбань української культури довелось збагнути опосередковано, через, очевидно, невипадкові нагоди: під час відрядження з метою вивчення народної іграшки до Державного музею українського народного декоративного мистецтва (тепер Музей українського народного декоративного мистецтва), коли співробітниця відділу етнографії України, Білорусії і Молдови Російського етнографічного музею у Санкт-Петербурзі, як про раритет, необхідний, за її словами, для атрибуції пам'яток гончарства та кераміки з України, мовила, тримаючи в руках монографію Катерини Матейко про народну кераміку західних областей України.

Постать Катерини Іванівни Матейко належно займає величне місце у нечисельному гурті етнографів, які дали поштовх до розгортання народознавчих студій в Україні у другій половині XX ст. На ґрунті дослідницьких потуг тих, хто йшов в авангарді, завдяки їхньому розумінню потреби всебічного вивчення духовної та матеріальної культури, змогли появитися наступні спеціальні, присвячені різним аспектам етнічної культури українців, праці.

1. Архів Інституту народознавства Національної академії наук України. — Фонд Катерини Матейко. — Од. зб. 253.
2. *Герус Л.М.* Українська народна іграшка / Л.М. Герус — Львів, 2004. — 264 с., іл.
3. *Герус Л.М.* Українська народна іграшка / Л.М. Герус — К. : Балтія-Друк, 2007. — 64 с. : іл. — укр., англ.
4. *Матейко К.* Лялька у світлі століть / Катря Матейко // Життя і знання. — Львів : Вид-во т-ва Просвіта,1939. — Ч. 141 (6).
5. *Матейко К.* Лялька — символ / Катря Матейко // Життя і знання. — Львів : Вид-во т-ва Просвіта, 1939. — Ч. 144 (9).
6. *Матейко К.І.* Народна кераміка західних областей Української РСР XIX—XX ст. / К.І. Матейко — К., 1958. — 108 с.:іл..

Ludmyla Gerus

ON TRADITIONAL FOLK TOYS
IN KATERYNA MATEYKO'S STUDIES

The article brings analysis of the work by Kateryna Mateyko, known ethnographer, in the branch of studies on traditional folk toys.

Keywords: traditional folk toys, play, ethnography, culture/

Людмила Герус

НАРОДНАЯ ИГРУШКА
В ИССЛЕДОВАНИЯХ КАТЕРИНЫ МАТЕЙКО

В статье анализируется вклад известного этнографа Екатерины Матейко в исследовании народной игрушки.

Ключевые слова: народная игрушка, игра, этнография, культура.

Катерина МАТЕЙКО

НАРОДНІ ІГРАШКИ ЗАХІДНИХ ОБЛАСТЕЙ УРСР (на основі Етнографічного музею АН УРСР у Львові)

Народні іграшки є дуже важливою проблемою в етнографії. Своєю мистецькою культурою й традицією сягають ще доісторичних часів, у своїх кращих зразках відбивають в усій повноті не лише глибоко закорінені мистецькі почування й естетичну культуру творців, але дитячий побут, поважну частину душі народу враз із його притаманностями і вказують на цінні сліди його минулих культурних надбань.

Ґенеза іграшки лежить в глибокій давнині. Супроводжує вона людину на всіх ступенях розвитку, йде поруч із мистецтвом, переживає з ним переміни, а для дітей залишається все тією чи іншою іграшкою — подругою дитячих літ. Діти й іграшки нерозлучні друзі по всі часи й усюди, — де лише жили люди, діти мали ті або інші іграшки. Вони стали невід'ємною частиною життя дитини. Цим пояснюється факт: історія, археологія, мистецтво звернули увагу на іграшки як на дуже докладний давній матеріал по своїй суті в історії культури.

Коли ви хочете пізнати людей, приглядайтеся, як і чим бавляться їхні діти. Гра для дітей — це їхній світ — життя, в ній відбивається, все, що проходить у житті дорослих.

Дитина, створюючи гри, творчо відливає в них свої різноманітні враження, все те, що вона бачить і чує навколо себе. У процесі цих ігор дитина краще пізнає життя. У своїх грах дитина не просто копіює, але творчо відбиває все, що бачить. У грі виховується дисциплінованість і формується характер дитини.

Невідлучною частиною дитячих ігор є іграшка. З її допомогою діти відображають образи, явища, які їх сильно вразили. Дії дитини — це джерело радості і засіб створення багатьох цікавих ігор. Гра й іграшка у вихованні дитини має наскрізь практичне значення. Має за ціль зміцнити фізичну структуру дитини й підготовити до майбутньої виробничої діяльності, потрібної в господарському житті. Дуже часто діти самі собі замріюють іграшки й роздумують над їх конструкцією. А це наскрізь природна іграшка, саморобна. Між ними провідне місце займають такі іграшки, що наслідують дорослих у їхній праці. Стоять вони в близькому відношенні до серйозних сторін життя дорослих. У зв'язку з наслідуванням старші хлопці в своїх іграшках повторюють, головно, заняття своїх батьків. Тому будують господарські забудування, роблять візочки, кошики, звукові інструменти.

Дівчатка натомість наслідують домашні заняття матерів, печуть хліб з глини, ліплять кухонний посуд, роблять ляльки з ганчірок, глини, трави, шиють для них одежу з трави і т. п. Діти надзвичайно добре підмічають деталі предметів оточення і передають в іграшках здебільше в мініатюрі навіть найдрібніші деталі.

ІІ. Класифікація народних іграшок.

На основі музейного матеріалу — збірки народних іграшок — всі іграшки можна класифікувати за двома основними ознаками:

1. Матеріалом — сировиною, з чого іграшки зроблені.

2. Формою — яке явище в природі чи в суспільному житті ці іграшки хочуть відобразити.

За першою ознакою — матеріалом — іграшки, що знаходяться в музейному фонді, можна, в основному, поділити на:

іграшки керамічні — себто іграшки, в яких основною сировиною є гончарна глина.

іграшки дерев'яні — виконані з дерева і рослинного матеріалу.

іграшки з ганчірок — переважно ляльки (кукли), яких виготовляють самі дівчата.

Ми приймемо класифікацію іграшок за формою як загальнішу ознаку, яка повторюється в основному в іграшках з різних матеріалів, хоча ця форма виглядатиме різно залежно від технічних властивостей сировини — матеріалу. Напр., музичні інструменти — в основному видаватимуть звуки, хоча форма й звук будуть інші в дерев'яних музичних інструментах і в керамічних.

Можна класифікувати іграшки за ознакою статі: хлопчачі й дівчачі, бо є іграшки, як, напр., зброя дитяча, якою бавляться тільки хлопці, а також іграшки виключно дівчачі, як, напр., ляльки. Але цей поділ умовний, з огляду на те, що є цілі групи іграшок, яких не можна точно приділити ані до хлопчачих, які до дівчачих.

За формами іграшки поділимо на:

Ляльки.

Дитячі музичні інструменти:

а) ударні (тарахкальця)

б) духові (свистаки)

3. Іграшки трудові:

а) лучбові (засоби пересування)

б) хатньої обстановки

в) господарські знаряддя

г) конструктивно-рухомі

4. Іграшки фізкультурні.

5. Хлоп'яча зброя.

6. Дівочі прикраси.

7. Іграшки «обрядові».

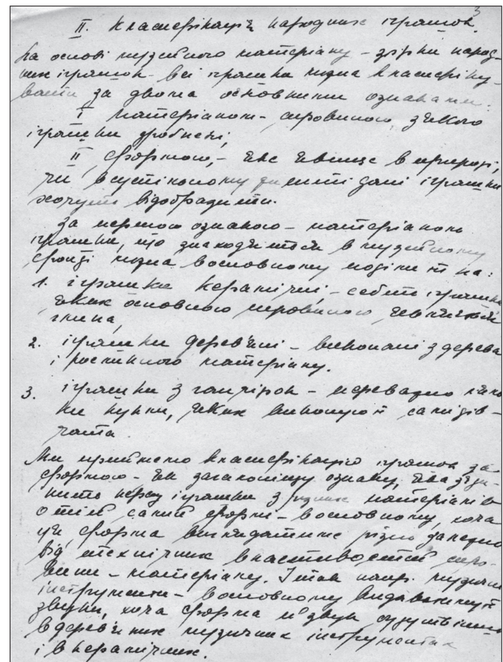
III. Лялька (кукла).

Одною із найдавніших іграшок, майже такою старою як людство — загально прийнята та й єдино упривілейована в дитячому світі, є лялька. Лялька (кукла) — це виключно іграшка дівчача, що її стрічаємо у всіх європейський, а й поза європейських народів і на всіх ступенях людської культури.

Як виглядала ця перша лялька, з якого матеріалу була виготовлена, — про такі проблеми при сучасних дослідах дитячого побуту важко що-небудь певне сказати. Правдоподібно, була це незручно зліплена з глини якась фігурка, або примітивно витесаний кусник дерева, що наслідувала завжди людину.

Лялька доісторичних часів була виконана з глини й зображала в переважній формі людину, що держала лівою рукою свій одяг, закинений на праве плече. Взорів доісторичної ляльки маємо небагато тому, що більшість ляльок була, правдоподібно, зроблена з дерева та знищилась, не діждавшись наших днів. Яке значення мала перша лялька, чи була вона іграшкою, чи мала культове призначення — про цю проблему важко щось певне сказати.

Як іграшка лялька має сьогодні наскрізь виховне значення. Дівчатка, граючись нею, готуються до майбутніх материнських завдань. Жодна іграшка не викликає такого великого прив'язання у дівчат, як лялька. Є вона для дитини часто найбільшим другом. Ляльки — це образи людей, тільки більше лаконічніші, вони не утруднюють дитину складністю і не вимагають від неї великого труду й зусиль в пристосуванні до себе, чи в грі з собою. Тому деякі педагоги бачать у ляльці щось живе, чому дівчинка дає частинку своєї душі, граючись з нею вперше, задумується над питанням, що є добре, а що зле, погано. І це дає ляльці етично-філософську вартість.



3

II. Класифікація народних іграшок.

На основі музейного матеріалу – збірки народних іграшок – всі іграшки можна класифікувати за двома основними ознаками:

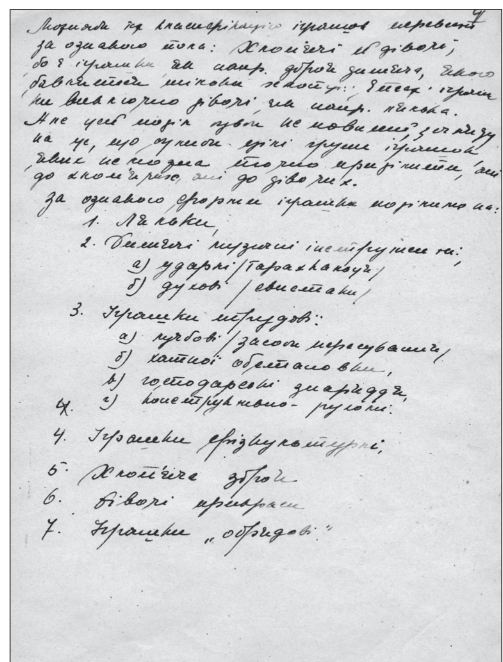
I матеріалом – сировиною, з якого іграшки зроблені;

II формою, – яке явище в природі, чи в суспільному життю дані іграшки хочуть відобразити.

За першою ознакою – матеріалом іграшки, що знаходяться в музейному фонді можна в основному поділити на:

1. іграшки керамічні – себто іграшки, яких основною сировиною є [illegible] глина,
2. іграшки деревяні – виконані з дерева і рослинного матеріалу.
3. іграшки з паперу – переважно [illegible], яких виконують самі діти.

Ми приймемо класифікацію іграшок за формою – як загальнішу ознаку, бо з'єднуємо разом іграшки з різних матеріалів одної самої форми – в основному, хоча ця форма випадає різно залежно від технічних властивостей сировини – матеріалу. Так напр. музичні інструменти – в основному видають звуки, хоча форма і звук [illegible] в деревяних музичних інструментах і в керамічних.



4

Можна ще класифікацію іграшок перевести за ознакою пола: хлопячі й дівочі, бо є іграшки як напр. [illegible] дитяча, якою бавляться [illegible]; [illegible] іграшки [illegible] дівочі, як напр. лялька. Але цей поділ тут не повний, з огляду на це, що [illegible] цієї групи іграшок яких не можна точно приділити, ані до хлопячих, ані до дівочих.

За ознакою форми іграшки поділимо на:

1. Ляльки,
2. Дитячі музичні інструменти:
   а) ударні (тарахкальця)
   б) духові (свистаки)
3. Іграшки трудові:
   а) лучбові (засоби пересування)
   б) хатньої обстановки,
   в) господарські знаряддя,
   г) конструктивно-рухомі:
4. Іграшки фізкультурні;
5. Хлопяча зброя
6. Дівочі прикраси
7. Іграшки „обрядові"

Сторінки рукопису статті Катерини Матейко «Народні іграшки західних областей УРСР (на основі музейної збірки)»

Деякі відомості з етнографії доводять, що лялька виконувала й іншу роль. Ляльку застосовують як магічний засіб визвати на світ появу дітей. — Не лише у народів первісної культури, але це можна зауважити і в обрядах сучасних іноземних народів.

Лялька як предмет в одному випадку є іграшкою, в іншому — магічним середником згідно з принципом т. зв. «симпатичної магії» в етнографії, коли подібне визиває подібне. Людське зображення, особливо малих розмірів — лялька — повинно визвати на світ появу живої людини.

Ляльки сповнюють також символічно-профілактичну роль. Вони вважаються охоронцями жіночої плідності. Коли жінка виходить заміж, то бере з собою свої ляльки і ховає їх у торбину в куті на те, щоб сприяли її плідності: щоб не втратити плідності — не можна їх нікому давати. Як у матері є дочки, то вона розподіляє їх (свої ляльки) поміж усіма. Коли є одна лялька, то дає старшій дочці, а для інших робить нові. Є також і такі ляльки, що передаються з покоління в покоління.

За народними віруваннями в західних областях України лялька відіграє велику роль. Діти не повинні спати з ляльками, бо вночі ляльки можуть перемінитися в «мамуни» (богині, що поривають новонароджених дітей, а підкидають своїх) і їх подушити. Щоб відстрашити їх від хати, де є немовлята, роблять наші селяни ляльки з ганчірок, званих «мамунами», застромлюють їх у стріху біля вікон над дверми і в кутах кімнати, до ліжка поліжниці також кладуть ляльку. На Холмщині вірять, що лялькою бавитися для дітей є небезпечно, бо часто сидить в ній «Маруда», або зло, що душить дітей.

Безсонність дітей спричиняють «Маруди» — це є змори, що не дають дитині спати. На Холмщині, щоби їх відстрашити, прогнати від хати, роблять дев'ять ляльок із ганчірок і кладуть до колиски дитини. Опісля підкладають ляльку, голку з клубочком ниток, трохи маку, бузину, і тричі говорять при тому такі слова: «Маруди, Марудиська ідьте на панські пси і зліться, ідьте та забавляйте, а моїй дитині спочин дайте». Коли дитина хвора на т. зв. «плакси», тоді роблять ляльки з дерева або паперу і викидають їх при світлі місяця на дах, щоби відігнати від дитини «Маруду».

Лялька виступає також і в весільних обрядах. Коли дівчина виходить заміж, то «свати» роблять ляльки т. зв. «мамуни» з ганчірок, ставлять їх на тичці в кутах перед брамою на знак, що дівчина вже одружена. Окрім того, ляльки виступають в обрядових звичаях під Івана Купала.

Ляльки роблять або дорослі, коли взивають їх до різних ворожб — вроків і чарів. Як іграшку, виготовляють їх також і самі діти. Тоді вони є дитячими саморобками з ганчірок, глини, дерева, трави.

Ляльки з ганчірок поширюються майже по всіх областях УРСР. У фонді іграшок в Етнографічному музеї є ляльки з ганчірок із Тернопільської області, с. Фірлеївка, с. Кошилівці і с. Єрмаківки. З глини відомі ляльки на Поділлі і на Бойківщині: з дерева — в Снятинщині. Керамічні ляльки (кукли) — це характерні типи, що попри свої зображення людини — жінки, сповнюють ще й іншу функцію, а саме музичного інструмента. На загал же як керамічні, так і дерев'яні ляльки (кукли) відтворені в руховій-трудовій дії, передають якийсь процес праці. Зображені жінки в трудовій дії, напр. жінка з птицею під пахвою. Цікаві під тим оглядом ляльки з с. Адамівки біля Летичева народного гончара Бацуци. На особливу увагу заслуговують ляльки з трави т. зв. «панянки» з Судової Вишні коло Львова, що їх роблять діти ранньою весною. Можливо, що в старовину вони мали мати певний зв'язок із весняними обрядами. Аналогічні до наших ляльок із трави чи соломи знаходимо у Занзібарі (Африці) ляльки з пальмової соломи.

IV. Дитячі музичні інструменти.

Другу группу, опріч ляльки, — найстарших дитячих іграшок — творять музичні інструменти. Це сенсоричні іграшки, що доставляють дітям приємності у самому дізнаванні звуків-тонів. Виробляють їх або народні гончарі з глини, або самі діти ранньою весною з дерева і різних рослинних матеріалів.

Дитячі музичні інструменти бувають двоякі: самозвучні, духові.

Самозвучні — це «тарахкальця», тарахкавки глиняні або дерев'яні; глиняні тарахкальця в порожньому нутрі мають дрібні камінчики, які за легким порухом видають звук.

Духові — це «свистави», «свиставки» у вигляді зооморфних елементів — вершників, їздців. У сірій давнині мали вони символічно-профілактичне значення і застосовувались для відстрашування злих духів-демонів.

В західних областях поширеними є глиняні «тарахкальця» з Бойківщини (с. Стара Сіль біля Самбора), що своїми прототипами сягають дуже далекої минувшини. Тарахкальця ці називають «хихички». Є вони округлої форми завбільшки яблока, виконані з добре випаленої глини з контурами геометричного

ритого орнаменту на поверхні чорного або цеглястого черепка. Орнамент використаний «молкою» (рідка глина — кашка), приноровленою до форми.

Духові іграшки дають велику різноманітність форми та колориту. З-поміж усієї групи дитячих іграшок на чільне місце виступають глиняні чоловікоподібні свистаки роботи народних митців-гончарів. Між ними цікаві є глиняні фігурки-свистаки для дітей із Бойківщини. Фігурки ці є зроблені з добре випаленої глини й легко помальовані білою фарбою на контрастному черпку. Одна фігурка з них держить на руках дитину, друга несе в лівій руці кошик, а третя — танцююча пара. Цікаві є вони тим, що дуже подібні до деяких давніх фігурок виконаних чи то з глини, чи іншого матеріалу кілька тисяч літ тому. Гончар робив ці фігурки по пам'яті, використовуючи, очевидно, тонкий дерев'яний патичок. Вкривають їх контрастною розмальовкою, яка нагадує народний одяг із наближених сіл коло с. Стара Сіль (Самбірщина). Нагадують вони нам фігурки, викопані з початку I тис. до н. е. на острові Кипрі, а ще старші — з острова Крети (танцюючі жінки).

В загальних рисах подібні до згаданих фігурок зі Самбірщини чоловікоподібні свистаки з Поділля — Бар, Васильківка, Бубнівка. Орнаментовані чорною, зеленою розмальовкою по усьому фоні черепка поперемінними прямими та хвилястими смугами. що на переміну чергуються.

Дуже часто зустрічаються свистаки, що є поєднанням двох форм: чоловічої та тваринної. Це різного рода вершники — їздці на конях, баранчиках, зображені іноді з дуже великим примітивом. Характерні для Волині, Поділля і Бойківщини. На подільських свистаках слід замітити перенесений на фігури звірят, рослинно-квітковий орнамент. Ця група дитячих музичних інструментів є дуже характерна в розміщені різних деталей і їх взаємопропорцій.

Зооморфні елементи свистаків в західних областях України є двох видів: 1. тваринні; 2. пташині.

До тваринних слід віднести різновидні коники, баранчики, песики, олені т. н., виконані на простому черепку, або поливані і орнаментовані. Орнаментика цієї групи дитячих музичних інструментів, крім декоративних призначень має підкреслити анатомічні елементи тварин. Це є характерне для свистаків із Поділля.

Найбільш популярними й нескладними свистаками, є свистаки у вигляді пташок. Це переважно домашні птиці, такі як індичка, індик, курочка, півень, гуска і т. ін., взяті народними гончарами з найближчого їм довкілля.

Майстри — митці народних іграшок, як і кожний митець, враховують духовні запити того, хто буде в них купувати. Велике знання психології дитини відчувається в цій групі народних іграшок. Майстер знає, що дитині треба дати таку річ, яку вона буде добре розуміти.

Діти хочуть мати іграшки цікаві — свистаки найрізновидніших форм і звукових тонів. Бо немає сумніву, що межи формою свистака і його звуком заходить якась певного роду взаємозалежність: чим менше видута поверхня свистака, тим вищий видає тон.

Дитячі музичні інструменти роблять й діти самі, отже є вони і дитячими саморобками. Роблять їх діти весною із трави, листя, яке вкладають поміж долоні і дмуть у щілину поміж великим пальцем, і таким способом грають. Є це т. зв. «пискавки». Роблять також «пискавки» зі стебла жита або кульбаби. Дмуть його в устах, а воно видає звук. З м'якого дерева, гарбузиння або гусячого пера роблять «дудки». З лози або молодої вільшини й верби — «свиставки», що видають подібний звук до «дудки». Улюбленою іграшкою для наших пастухів є верховини — це «труба» з вільхової, або березової кори, спірально звинена, з початку вузька, щоб вмістилися у вуста, а після щораз ширша. Пастуша труба на різних ступенях розвитку культури мала не лише практичне значення, але вживали її як атрибут магічних дій та завдань пастуха.

Найбільш популярними сучасними іграшками є дерев'яні іграшки — дитячі музичні інструменти, такі як «скрипка», «деркачі» і «туркало» — птиця, що лопоче крільми. Ці іграшки характерні розмальовкою орнаментом, в зовні зеленій, коричневій, рідше чорній барві. Ця група дитячих музичних інструментів проливає певне світло на перші ступені розвитку народної музичної творчості .

Іграшки хатньої обстави роблять також із дерева: колиска, ліжко, маглівниця, кочерга, лопата. Форма кожного предмета є виразно підкреслена сміливими лініями, вирізаними з дерева. Дерево як матеріал краще надається для виробу іграшок, тому в цьому асортименті іграшок більше фантазії, певності, інтенції й розмаху. Бачимо це на асортименті конструкційно-рухомих іграшок. Іграшки ті зобра-

жають постаті людей у якомусь трудовому процесі. В народній дитячій термінології знані вони як «трач», «ковалі», «точильники», «дід», «комедіант», «скакун» та інші, вимагають технічної вмілості, а зближаються до дитячої ментальності зображенням людини в якійсь трудовій дії (Трач ріже дерево, «ковалі кують», «точильники точать»).

V. Трудові іграшки.

Окрему групу іграшок, якими бавляться діти, представляють іграшки трудові. Це іграшки, що наслідують заняття дорослих і своєю конструкцією — формою — зображають іноді цілий трудовий процес і здійснюють різні трудові дії та комбінації. (напр., візок із кіньми й сіном).

До цієї категорії належать лучбові — транспортні іграшки (засоби пересування), первовзори яких, зокрема, возики й коники, були знайдені в Малій Азії. Були це возики, зроблені з глини, й відзначалися добрим випалом. Дерев'яні двоколісні возики напевно зображають нам типи давнього воза, що був двоколісним, а з плином віків зійшов до ролі причепки, з появою воза — чотирьохколісного. Візочки чотирьох і двоколісні візочки виробляють народні майстри в Яворівщині.

Іграшка — господарські знаряддя — це переважно саморобки хлопців, що передають дійсну форму предмета, який дитина спостерігає у своєму довкіллі. Найбільше їх є на Покутті: «борона», «ярмо», «драбина», вал, яким валують засіяну ріллю. З виготовленням господарського знаряддя тісно й не роздільно в'яжуться майстерські знаряддя.

Іграшки хатньої обстави, що в мініатюрі зображають здебільшого всі предмети хатнього-домашнього вжитку. Велику кількість різновидних форм дають нам іграшки з Поділля, зокрема з с. Адамівки: кухонний посуд — це мініатюра гончарних виробів, які уживають на тих теренах.

VI. Фізкультурні іграшки.

Цікавий асортимент іграшок, становлять фізкультурні — рухові іграшки, що є засобом до розвитку фізичної культури, фізичного розвитку дітей. Належать до них різнорідні «фуркала», «м'ячі». Первовзором дерев'яних фуркал були глиняні фуркала, відомі ще старовинним народам. Гра в м'яча була теж улюбленою грою, як це згадується в Одисеї. Ще й тепер у ескімосів — старовинних мешканців м'яча вживають у різних обрядах. У північно-американських індіан не можна було торкати м'яча руками, як святої речі. М'яч уважали за символ сонця, місяця й землі.

В західних областях України «м'яч» — «гопкало» роблять діти зі шерсті — волосіння домашніх тварин — головно коней і корів, яких шерсть збивають у м'які кулі. «Гопкалом» бавляться одинично й масово — громадно.

До цієї групи іграшок можна віднести іграшки, що розвивають координацію рухів. Це хлопчача зброя. Різні луки, стріли, пістолі, шаблі і револьвери. Є це виключно іграшки хлопців, так як лялька є іграшка виключно дівчат. Є вони, очевидно, пережитками стародавньої зброї, що мала колись поважне застосування, а тепер зійшла до ролі дитячої іграшки.

VII. Дитячі прикраси.

Це іграшки принагідні, пов'язані з порою року. Мають наскрізь декоративний характер. Зокрема дівчата люблять дуже робити різні прикраси. Прикрашають голову квітками, листям, віночками, роблять намисто з ягід, гороху, дерева і т. д. Хлопці натомість прикрашають свої шапки квітками та пір'ям із різних птахів. Матеріал зовсім природний. Засіб і метод прикрашання є теж специфічний. З дитячих прикрас характерні є «віночки», які плетуть дівчатка, звичайно, ранньою весною. Вінок взагалі у народному побуті знаходить собі широке застосування як дівоча прикраса, відзнака дівочого віку в весільній обрядовості, в купальських обрядах і обжинках. Вінки вживаються в інших народів до різних культових церемоній. Отож дитячі вінки як іграшки треба розглядати, з одного боку, як наслідування дорослій молоді, а з другого — як сліди, рештки давніх звичаїв, що в побуті дорослих уже зовсім зникли або зникають.

VIII. Іграшки обрядові.

Іграшки обрядові мають місцевий характер. Характерні вони для Покуття. Пов'язані ці іграшки з різними річними народними обрядами. В Надвечір'я Нового Року зі заходом сонця бігають хлопці (виключно) від хати до хати по цілому селу з новорічним ворожінням т. зв. «жеребцями» або «бичками». «Бички» — це маленькі фігурки, витесані з тополі або верби, що відтворюють предмети найближчого довкілля, такі як «парубок, дівка, сторости, весілля, віл, корова, дранка, кочерга, сокира, маглівниця, калачі, улей з пчолима, морок, місяць, сонце, церква, дзвіниця, тощо». Всі ці предмети вкладають до тайстри або ка-

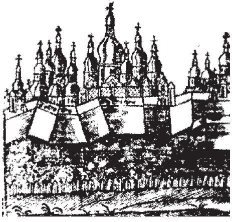
пелюха. Коли ввійдуть до хати, потрясають ним і кажуть: «Прошу на бички». Домашні платять по кілька грошей або пригощають печивом, т. званим «Кукуцом» — від особи — й сягають рукою у тайстру чи капелюх та витягають з неї предмети, які натрапляють. Дівчата й хлопці з витягненого предмета намагаються відтворити (відгадати) своє майбутнє.

Класифікація народних іграшок за ознакою форми виказує багатство й різновидність пластичного вирішення та колориту. Класифікація ця доводить, якою багатою й повною творчого темпераменту є дитяча творчість. Такі приклади в дитячій творчості, як скульптурні утвори (ляльки, тварини з глини, архітектурні спорудження, будування хат з піску тощо), дають нам право дитячу творчість віднести до однієї із ділянок прикладного мистецтва. Переважно іграшки відзначаються великою синтетичністю ліній і простотою форм. Є вони дуже схематичні, одною або двома рисами підкреслюють форму предмета. Просте дерево переміняється в ляльку в руках дітей, коли зав'яжуть його хусткою і припнуть запаску. Глиняний кадовб на чотирьох стовпчиках — це кінь, тільки тому, що до нього приліплена вузька шийка і грива. Округлий кадовб: головка з дзьобиком — дадуть окреслення птаха.

В основному можна сказати, що іграшки — це самочинна дитяча творчість. Іграшки кожної місцевості зумовлює природний матеріал. Там, де переважає глина, виробляють керамічні іграшки (Гуцульщина, Волинь, Поділля). На рівнинах переважають іграшки дерев'яні й рослинні. Панівним матеріалом в іграшці є глина й дерево. Інші матеріали, такі як солома, папір використовуються спорадично.

Керамічні іграшки відзначаються статичністю із переважною різнорідністю форм. У дерев'яних переважає динамічний елемент — трудовий процес. Вони здійснюють певну дію або виробничий процес («точильники», «ковалі»). Орнамент на народних іграшках в першу чергу надає матеріалові колоритності. В керамічних іграшках переважно підкреслює анатомічні ознаки тварини, а в дерев'яних — форму предмета. У народних іграшках західних областей України слід відмітити велике, радше не свідоме, як свідоме знання психології дитини. Кожна з виділених категорій іграшок плекає й розвиває іншого рода фізичні й психічні властивості дитини. І так, музичні інструменти плекають музичну культуру, фізкультурні — фізичну, декоративні — мистецьку і т. д. В цьому полягає психічне й педагогічне значення іграшок.

Народні іграшки є цінним матеріалом до пізнання окремих ділянок із матеріальної культури, бо відзначаються яскравим реалізмом у виконанні як усього зображеного предмета, так і його відільних [окремих] частин. Народні іграшки своїми формами зберігають культурні пережитки минулого, бо в поході віків, різні предмети, які тратили своє первісне практичне призначення, зводились до ролі дитячої іграшки, як, напр., лук у дитячій зброї, музичні інструменти, двоколісний візок і т. н. В багатьох випадках про існування якогось явища вдавнину можемо судити тільки з іграшок. Деякі іграшки, такі як лялька, окрім своєї ролі як іграшки, мають символічно-профілактичне значення. Отже, завдання етнографії полягає в тому, щоби якнайдокладніше вивчити та з'ясувати всю суму тих явищ і ті фактори, що обумовлюють виникнення явищ дитячого побуту, їх розвиток і формування. Дослідити народну іграшку в її формах і матеріалах, її розвиток і формування, вивчити на іграшці культурні пережитки народу, безперервний процес зміни цих пережитків, що відчуваються в грах і іграшках — це історичне завдання дослідників побуту дитини.



Катерина МАТЕЙКО

ПРО СПОДВИЖНИКІВ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

ДО 105-Ї РІЧНИЦІ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ОЛЕНИ КУЛЬЧИЦЬКОЇ

Серед спогадів молодих років найяскравіше в моїй пам'яті залишився образ двох сестер — Олени і Ольги Кульчицьких. Я мала щастя бути їхньою ученицею. Олена вчила мене рисунків, а Ольга ручних робіт у жіночій приватній гімназії в місті Перемишлі, де я навчалася. Як сьогодні стоять перед моїми очима високі статні жінки — сестри в світлих сукнях з лляного домотканого полотна з ажурними мереживами, виконаними сестрою Ольгою.

Відтоді багато час поклав у скиби років. Минули університетські студії, тяжкі роки фашистської окупації та воєнне лихоліття.

І майже через 17 років я знову зустріла Олену Кульчицьку, в 1939 р. у Музеї етнографії у Львові, повну сил і мистецької наснаги.

У житті художниці розпочався новий етап розвитку її незвичайно плідної творчості. Тодішній директор Музею академік Філарет Колесса розгортає велику науково-дослідну роботу. Олена Кульчицька залишається працювати художником, а згодом старшим науковим працівником-етнографом.

Займаючись науковою роботою в українському державному Музеї етнографії та художнього промислу АН УРСР з 1951 по 1963 рр., Кульчицька виконувала ілюстровану картотеку — ілюстративну документацію на цілі колекції, на окремі цінні експонати Музею.

Так постає унікальна картотека українського народного малювання на склі, серія акварелей «Весілля в Лолині», малюнки на теми народних звичаїв, селянського і робітничого побуту, сільськогосподарських робіт, народних художніх промислів, народної кераміки, одягу, вишивки, писанки та інше.

Праця О. Кульчицької постійно була пов'язана з Україною, з її трудовим народом. Вона жила його життям, боліла його стражданнями, раділа його перемогами.

Мандруючи по рідній землі, вивчала і змальовувала її живописну красу, страждання й боротьбу її знедоленого народу.

Художниця проводила творчу мистецьку, громадську і педагогічну працю. Її праця була жертвенною. Вона невтомний працелюб, популяризатор українського народного мистецтва, показала його красу,

багатство художніми засобами закріпила в своїх творах життя і побут рідного народу.

Бо кожен твір народного мистецтва здатен багато розказати про своїх творців, про їхню вдачу, характер цілого народу. Погляди народу, думки, світосприймання, прагнення, сконцентровані в цьому творі, і в цьому невмируща цінність народного мистецтва для нас і для прийдешніх поколінь.

Олена Кульчицька по-новому глибоко вивчає етнографічні явища, збирає цікавий матеріал і критично його осмислює.

Переглядає і поповнює свій довоєнний доробок, зокрема західноукраїнський народний одяг і народне будівництво. В цих етнографічних явищах матеріальної культури українського народу в одязі і в архітектурі сільських майстрів художниця вбачає втілення народних смаків та уподобань, виплеканих і збережених впродовж століть.

Працюючи творчо в Музеї, О. Кульчицька опублікувала декілька робіт.

І так у 1956 р. — «Архітектура Західної України». Альбом моногравюр, 18 таблиць.

У 1957 р. про «Народне малювання на склі» — у збірнику «Матеріали з етнографії та художнього промислу АН УРСР», вип. 3, с. 172—176, іл. в тексті. Художницю зацікавили мистецькі цінності пам'яток цієї оригінальної ділянки народної художньої культури.

На основі вивчення багатьох колекцій музеїв міста Львова Кульчицька визначила їх місце походження, проаналізувала зміст зображень пам'яток, техніку малювання образів на склі, кольори фарб, процес малювання, композиційні прийоми, орнаментальні мотиви та дати їх виконання.

У 1958 р.— «Альбом акварелей та ліногравюр», — 20 табл. ілюстрацій, а в 1959 р. — «Народний одяг західних областей УРСР». Альбом. — К., вид-во АН УРСР, 74 табл. ілюстрацій. Текст на укр., рос. та англ. мовах.

Художниця зображувала не лише самий одяг. Вона малювала одяг у контакті з людиною — його творцем і носієм. Вона показала його як цінне художнє надбання народу і як живий вияв його естетичного світогляду та смаку.

З точки зору етнографа Олена Кульчицька вміла в одязі схопити характерне, типове — в силуеті, крою, колориті та оздобленні. Малюнками одягу художниця охопила усі райони західних областей України, виявляючи етнографічні особливості окремих етнічних груп українського народу. В альбомі Олена Кульчицька вміло поєднала творчість художника з науковою працею дослідника.

Ця праця — своєрідна мистецька монографія — дістала високу оцінку відомих радянських дослідників, етнографів і мистецтвознавців.

У колективі мисткиня була надзвичайно скромною людиною. Винятково душевно чуйною, нас вражала своєю працьовитістю і дисциплінованістю. Художниця була для нас взірцем як людина невичерпного оптимізму. Як працівник ставилася до своїх обов'язків художника-науковця з великою відповідальністю.

Часто з її вуст можна було почути слова Ів. Франка «Лише в праці і для праці варто жить». Вона була для людей «не суддею — але другом, дзеркалом і обновою».

Пройняті демократичними ідеями твори Олени Кульчицької користуються заслуженою популярністю. Творчість художниці дістала високу оцінку народу. Художниця нагороджена орденом «Трудового Червоного Прапора», «Знаком Пошани». Їй присвоєно почесне звання Народного художника УРСР, обрано членом-кореспондентом Академії Архітектури Української РСР.

Український народ виявив Олені Кульчицькій велике довір'я, обравши її депутатом Львівської обласної ради депутатів трудящих і Верховної Ради Української РСР.

Своє життя вона віддала великому, безсмертному народному мистецтву. Її образ зоріє в наших серцях, шанувальників народної культури, і світла пам'ять про неї ніколи не померкне.

Це була працелюбива людина, всебічно обдарована атрибутами розуму і серця.

Це постать, про яку можна сказати словами Ів. Франка:

Вона вся пристрасть і бажання,
І вся вогонь, і вся тривога,
Вся боротьба і вся дорога,
Шукання, дослід і погоні
До мет, що мчать по небосклоні.

(Іван Франко. Лісова Ідилія. Поема. Посвята Миколі Вороному. Падолист, 1900 р. — *Прим. ред.*).

14.IX.1982 р.

ДО 90-Ї РІЧНИЦІ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ІРИНИ ДОБРЯНСЬКОЇ

Добрянська Ірина Омелянівна (11.XI.1892 — 14. III.1980) — науковий співробітник відділу народного мистецтва та художніх промислів Музею етнографії та художнього промислу АН УРСР у Львові.

Вона була серед піонерів музейної справи на західних землях України. Працюючи разом з відомим українським художником Левом Гецом, організувала в Сяноці Музей для українців західних Карпат «Лемківщина». В Музеї «Лемківщина» проводила значну роботу по опрацюванню фондів, їх збереженню і реставрації. Разом з тим проводила систематично збиральницьку роботу.

І. Добрянська народилася в сім'ї поштового службовця в м. Сяноці, де здобула початкову і середню освіту. Прикладне мистецтво вивчала при Львівській промисловій школі. До 1930 р. вчителювала в родинному місті Сяноці, а з 1931 до 1944 р. працювала науковим працівником і заступником директора у Музеї «Лемківщина» в Сяноці.

В 1945 р. разом з родиною переселилася (внаслідок депортації лемків з автохтонних земель. — *Прим. ред.*) до Львова, в якому до переходу на пенсію в 1957 р. працює в Музеї етнографії та художнього промислу АН УРСР у Львові.

Внаслідок близького знайомства з Оленою Львівною Кульчицькою І. Добрянська зацікавлена народним мистецтвом, поглиблює свої знання в цій ділянці народної творчості у практичній роботі в Музею, вивчаючи і досліджуючи ткацький промисел — тканини і народну вишивку.

Перу І. Добрянської належить декілька статей з мистецької культури етнографічної вітки українського народу — жителів Західних Карпат — лемків. Так, зокрема, у збірнику статей Музею етнографії та художнього промислу АН УРСР «Матеріали з етнографії та художнього промислу», вип. 1, К., 1954 р. опублікувала статтю «Хатні розписи українців Західних Карпат». Зібрані матеріали в 1930—1940 рр. мають велику наукову цінність. Значний інтерес становлять давні зразки настінного розпису, які мають більш графічний характер, а новіші — декоративний (малярський). Характерною рисою настінних розписів українців Західних Карпат є те, що хоча їх основні елементи, спільні для цілого району, побудовані в довільній формі, але трактовані по-різному. В цьому і їхні локальні відмінності.

У рукописній спадщині І. Добрянської зберігається альбом ілюстрацій хатніх розписів етнографічної групи українського народу — лемків.

В 1968 р. в журналі «Жовтень» № 7 поміщена стаття І. Добрянської «Настінний розпис Лемківщини», а в 1969 р. («Жовтень», № 3) — стаття «Дещо про слуцькі пояси».

Вивчаючи художні тканини в колекції Музею етнографії та художнього промислу АН УРСР, опублікувала у співавторстві статтю на тему «Килимарство артілі «Перемога» в с. Глиняни Львівської області у зб.: Матеріали з етнографії та художнього промислу». — К., 1956 р., вип. 2. У згаданій статті дослідниця проаналізувала кращі вироби артілі «Перемога», зокрема ткацького промислу в с. Глинянах, яке здавна було визначним центром ткацтва. Велику увагу приділила сучасним глинянським майстрам, які далі продовжують розвивати художні традиції глинянського килимарства. Разом з тим, новим видом продукції в радянський час став ворсовий і тематичний килим.

Поряд з тканиною, як вже зазначалось, важливою галуззю зацікавлень І. Добрянської була українська народна вишивка. На основі вивчення багатющої збірки народних вишивок Музею була опублікована у співавторстві стаття в журналі «Народна творчість та етнографія» за 1959 р. № 2 на тему: «Типи та колорит західноукраїнської народної вишивки».

Крім опублікованих статей деякі етнографічні нариси, замітки, довідки залишила І. Добрянська в рукописах. Цінними є з уваги на джерельний фактографічний матеріал «Народні хатні розписи на Лемківщині». Альбом ілюстрацій, і «Народна вишивка західних областей Української РСР».

Важко оцінити збиральницьку, фондову, консультантську роботу в Музеї, і не зміряти сходжених і з'їжджених доріг у пошуках скарбів народних. Пройшло життя І. Добрянської, від смерті якої минуло 90 років.

1982 р.

ПЕТРО КОШАК

Визначним майстром гончарних виробів на Гуцульщині був Петро Кошак. Уродився він 1864 р. в сім'ї гончаря в передмісті Косова в Москалівці. Вже в моло-

дості при своєму батькові цікавився гончарними виробами. По смерті батька, Григорія, 1873 р. малий Петрусь Кошак покидає батьківську хату і йде в найми, за що тільки можна було прожити. На 21 році життя забрали Петра Кошака до військової служби, що перервало його нужденне наймитське життя. По поверненні з військової служби 1888 р. почав займатися гончарством. Спочатку виробляв він звичайний, нерозписний посуд, а пізніше почав прикрашати його на взір Бахматюка. В кінці 1888 р. жениться другий раз з Урбанською, яка дуже допомагала йому у гончарському ділі. За порадою свого пасерба пішов Кошак 1894 р. до гончарської школи в Коломиї. Там пробув він три роки, опанував техніку виробництва і декорації так досконало, що сам почав творити свій власний стиль. За надзвичайну працьовитість та здібність Коломийська школа надала йому велику грошову допомогу. Завдяки цій допомозі він побудував піч, гончарський горн, після найновіших технічних удосконалень, та мав змогу розширити своє гончарне виробництво. Кошак в основному не лише наслідував Бахматюка, але впровадив також свої технічні та орнаментаційні особливості. Він перший ввів до розпису синю барву і тим розширив колірову гаму орнаментики Бахматюка. На господарсько-промислових виставках у Львові 1894 р., в Косові 1904 р., в Коломиї 1912 р. був нагороджений срібними та золотими медалями та похвальними грамотами.

Гуцульська майоліка завжди йшла в парі й гармоніювала з багатим її розписом. Форми гуцульської майоліки часто нагадують форми керамічних виробів доби палеоліту.

Хоча матеріал гуцульської майоліки та техніки її виконання були не досколі, та самі вироби можуть сміливо конкурувати з італійською «mezzo»-майолікою, званою «piatti di pompa».

Розпис гуцульської майоліки є настільки різнорідний, як і її форми, і тому надати суцільну її характеристику надзвичайно важко. Наведу тільки деякі специфічні ознаки розпису гуцульської майоліки, яка є вершиною довготривалого розвитку гончарства на Гуцульщині.

Першою ознакою цієї гуцульської майоліки є уникання порожнього місця на декораційній площині. Дуже часто для заповнення всіх місць декораційної площини вживали майстри (Бахматюк, Кошак) засобу краткування, званого «ільчате письмо».

Другою важливою ознакою розпису цих виробів є уникнення фігурних мотивів до декорації круглих, випуклих чи вгнутих площин.

Третою прикметою декоративності гуцульської майоліки є брак колірних півтонів, а цілий розпис характеризується контрастними плямами невеликої різнорідності барв (жовтої, зеленої, бронзової та синьої). Ця ознака надає всім виробам спокою, достойності, гідності.

На загал усі вироби гуцульської майоліки характеризує велика помірність у розплануванні декораційних мотивів. Завжди центральному головному мотивові підпорядковані побічні мотиви, а всі разом надзвичайно влучно підкреслюють архітектонічні частини виробів.

Найчастіше майстри гуцульської майоліки користуються розписним орнаментом трьох основних форм: 1) простої або хвилястої галузки 2) вазонкової композиції та 3) бордюри — замкнутого геометричного орнаменту.

Асиметричний орнамент гуцульської майоліки майже завжди розміщений таким чином, що поодинокі елементи є променисто розгалужуються довкола основного елемента.

Фігурні орнаменти майстри гуцульської кераміки застосовували переважно при декоруванні плоских площин, таких як кахлі.

Технічні засоби виконання орнаменту у різних майстрів були також різні.

Бахматюк робив рівці на тарілці гострим або тупим цвяшком і, залежно від цього контур рівчиків був тонкий або широкий. Ритування робив Бахматюк завжди від руки, без попереднього позначення рисунка олівцем або вуглем. Головним і найчастіше вживаним декорованим мотивом Бахматюка була восьми- і більше платкова рожа, обвита зиґзаґоватою лінією.

Ритування Кошака визначається непевною лінією, що пояснюється дрижанням його руки. А тому рівчики у нього, звичайно, нервові, грубі.

Однак ритування Бороновського має надзвичайно тонкий контур, що нагадує мереживо <...>

ВАСИЛЬ ШОСТОПАЛЕЦЬ

Василь Шостопалець при вироблюванні своїх гончарських виробів послуговувався технікою гуцульської майоліки, однак декораційні мотиви його виробів були

цілком відмінні від гуцульських. Орнаментика виробів Шостопальця хоч і убога порівняно з гуцульською, одначе вона має також свої особливості, які її ставлять поряд з гуцульською. Головними мотивами у Шостопальця були 1) зірка — що складається з кола, а до нього прилягало чотири півкола; 2) галка чи подібний до неї птах; 3) цвіт або листки соняшника.

Дуже часто на своїх виробах Шостопалець виписував різні сентенції, народні приказки та пісні, головно на фігурних виробах.

Особливістю Шостопальця були також вироби тварино- чи пташиноподібні, які відзначалися скульптурними мотивами. Гончарні вироби є специфічні для Шостопальця.

Василь Шостопалець народився 12.I.1836 р. в містечку Сокаль Львівської області. Батько його Матвій був також гончарем в Сокалі. Малий Василь ходив два роки до місцевої школи і навчився читати і писати. По закінченні школи помагав своєму батькові при гончарному виробництві і тоді вже вивчав технічну сторінку цього виробництва. 1857 р. поступив на військову службу, яка тривала шість років. 1863 р. одружується з Марією Шидловською. З того часу Шостопалець постійно займається гончарством. У цьому багато помагала йому дружина та дочка Катерина. З часом Шостопалець створив свій власний стиль в оформленні гончарних виробів, зразками на яких він міг взоруватися (були лише вироби його батька), оскільки він ніколи ніде не бував поза своїм містом Сокалем.

Василь Шостопалець збував свої вироби на ярмарках, в дооколичних селах Мілятині, Камінці Струміловій, Белзі, Кристинополі, Угнові та Варяжі.

Шостопалець помер 9.V.1879 р. Після його смерті вдова з дочкою ще чотири роки займалися гончарством, але тому, що ця справа їм не оплачувалась, бо мусіли тримати ще челядника, 1884 р. цілковито згорнули це ремесло.

Статті Катерини Матейко зберігаються в архіві Інституту народознавства НАН України і з рукопису друкуються вперше.

Статті

Романа МОТИЛЬ

ГЛИНЯНИЙ ПОСУД ЕПОХИ НЕОЛІТУ НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ

У статті розглядається глиняний посуд України періоду неоліту. Аналізуються основні типи і форми, а також домінуючі мотиви візерунків у керамічних комплексах неолітичних культур. Виділено певні характерні риси неолітичної кераміки, такі як перехід від гостродонного горщика до плоскодонного посуду, поява штампованих і гребінцевих візерунків тощо.

Ключові слова: глиняний посуд, неолітична кераміка, характерні риси, горщик, форма, візерунок.

Дослідження кераміки археологічних культур завжди було однією з найболючіших проблем мистецтвознавчої науки, що зумовлюється, з одного боку, величезним обсягом матеріалу, з другого — відсутністю чітко визначених і вивірених методів дослідження археологічної кераміки. Необхідність узагальнюючих праць з вивчення кераміки тієї чи іншої епохи залишається актуальним і на сьогоднішній день, навіть з того приводу, що часто саме посуд постає єдиним хронологічним визначником та індикатором давніх культур.

Про важливість детального вивчення кераміки веде мову не одне покоління вчених. Ще на поч. XX ст. дослідженням керамічних пам'яток за археологічними джерелами займався Ярослав Пастернак [12]. Першу систему класифікації археологічної кераміки розробив Василь Городцов [2, с. 578—673]. Він вперше застосував розподіл посуду на групи, класи і типи, в основу виділення яких заклав функціональне призначення посудини, її форму, технологію виробництва. В. Городцов подав також визначення корчаг, горщиків, чаш, тарілок, глечиків, черпаків і кухлів [3]. Впродовж XX ст. дослідники зосереджували основну увагу на вивченні окремих пам'яток кераміки. Загальні риси, витоки форм та історію давньої української кераміки розглядає Тетяна Романець [13].

Детальне дослідження і аналіз гончарного комплексу давніх культур, виділення та вивчення найбільш значущих і художньо-виразних особливостей форми та декору кераміки кожної епохи, їх класифікація залишаються маловивченим мистецьким явищем та потребують об'єктивного висвітлення.

Одним із найважливіших надбань неолітичної епохи (кінець VI тис. до н. е.) є поява глиняного посуду [6, с. 82]. Саме кераміку вважають показником осілості праісторичної людини. Її не було в палеоліті та мезоліті (за рідкісними винятками), адже при кочовому способі життя крихкий глиняний посуд легко розбивався [12, с. 108].

Однак, на території Старого Світу є неолітичні культури, що мали розвинену кераміку, але ще не знали ні землеробства, ні скотарства (культури ямково-гребінцевої кераміки Східної Європи). І навпаки, в країнах Стародавнього Сходу відомі ранні післяпалеолітичні культури, яким властиве скотарство і землеробство, великі укріплені поселення, але ще зовсім невідома кераміка (Ієрихон) [6, с. 83].

Замість глиняного начиння носії таких «безкерамічних» культур використовували посуд з каменю, дерева, шкір тварин.

Іл. 1. Глиняний посуд дніпро-донецької культури середнього періоду пос. Полтавка, Бузьки. Опубл.: Археологія Української РСР. — К. : Наукова думка, 1971. — Т. 1. — С. 116

Давньосхідний регіон (Месопотамія, Іран, Мала Азія, Східне Середземномор'я) — один із найдавніших теренів у світі, де було винайдене землеробство й одомашнена худоба. Кераміка тут поширюється в VIII—VII тис. до н. е., а з VI тис. до н. е. набуває високого розвитку як мистецтво [13, с. 16].

На землях України почали запроваджувати елементи землеробства і скотарства під впливом давньосхідного регіону. До числа землеробсько-скотарських культур, що займали лісостепове Правобережжя і західні області України належить буго-дністровська культура, культура лінійно-стрічкової кераміки, а також неолітичні пам'ятки Закарпаття.

У Подніпров'ї, на Лівобережжі та Поліссі жило мисливсько-рибальське населення (дніпро-донецька культура і культура ямково-гребінцевої кераміки).

Для кожної неолітичної культури властивий свій керамічний комплекс, хоча прослідковуються і певні загальні риси. Рання неолітична кераміка доволі примітивна.

Посудини були грубостінні з загостреним або круглим денцем — їх вкопували у долівку землянки або ставили поміж каменями, що свідчить про відсутність у побуті людей стола і печі з плоским черінем [5, с. 108]. Кераміка з плоским дном з'являється у пізньому неоліті.

Глиняні вироби були різних розмірів, що залежало від їх призначення. Більші слугували для зберігання запасів їжі, а менші вживали для варіння страв. Цікаво, що кіптяви на зовнішній поверхні черепка немає, її видно лише всередині посудини. Значить, ці вироби ніколи не ставили на вогонь, бо тоді його сліди залишилися б на зовнішніх стінках посуду. На думку І. Борисковського, їжу варили первісним способом: посудину заливали водою, а опісля кидали в неї розпечені камені [1, с. 107].

Гончарного кола в неоліті ще не знали. Посуд ліпили вільноруч, так званим стрічковим способом: з глини робили довгі валочки, товщиною з палець, які потім по спіралі накладали один на одного. У процесі ліплення валочки сплющували, а проміжки між ними замазували.

Іноді при розкопках знаходять черепки, що розпалися на окремі валки-стрічки, а часом і на цілій посудині можна розгледіти проміжки між валками [12, с. 109]. Виліплений посуд випалювали на вогні, а щоб під час випалювання він не розколювався, у глину додавали товчених черепашок або піску. Візерунок наносили на поверхню ще сирої посудини, перед випалом. Для цього використовували гострі кістяні та дерев'яні палички, а також спеціальні штампи, зроблені з мушлі, подібні до гребеня з короткими зубцями [12, с. 109].

У дослідженні ранньої історії гончарства велику послугу археологам зробила дактилоскопія — вивчення відбитків пальців. На стінках деяких посудин збереглися відбитки пальців первісних людей. Спеціалісти-дактилоскопи визначили, що ці відбитки належать жіночим рукам, що розкриває роль жінки в праісторичних часах, зокрема в неолітичну добу.

Посуд у неоліті виготовляло кожне плем'я тільки для своїх потреб, міжплемінного обміну ним не було (за винятком пишнодекорованих посудин) [19, s. 1—5]. За його племінними формами й декором визначаємо окремі неолітичні культури, їхню хронологію, міжплемінні впливи, спорідненість тощо.

Буго-дністровська культура (друга пол. VI — поч. IV тис. до н. е.) є найдавнішою у Східній Європі землеробською культурою. У своєму розвитку вона пройшла три періоди: ранній, середній і пізній.

Для раннього етапу розвитку буго-дністровської культури характерні глибокі прямостінні горщики, що мають денце у вигляді шипа та містять у тісті домішку товченої черепашки. Подібний посуд відомий у дніпровському Надпоріжжі, в Криму, Північному Приазов'ї, на Нижньому Доні і Прикаспійській Туркменії [4, с. 89]. Водночас є безперечна схожість цих посудин з найдавнішою керамікою Балкан, зокрема кухонним посудом фессалійського ранньонеолітичного поселення Неа-Нікомедіа [21, p. 10].

З раннього неоліту також трапляються посудини у вигляді глибоких мисок та горщиків S-профілю. Усі вони прикрашені в основному проглаженими криволінійними та вертикально-зиґзаґовими візерунками.

Ці риси ранньої буго-дністровської кераміки вказують на східні генетичні зв'язки.

Середній етап, в основному, зберігає зв'язок з попереднім періодом: наявні горщики S-видного профілю та глибокі миски. Не змінюються і системи орнаментації посуду: криволінійні стрічкові композиції та простий лінійно-геометричний візерунок, що є продовженням вертикально-зигзагових схем.

Хоча у цей період слід відзначити значне поширення у комплексах буго-дністровської культури плоскодонних посудин — бомбоподібних горщиків, ребристих мисок, ваз, кубків і фляг з ручками (Іл. 1). Слід також підкреслити розповсюдження недекорованованих посудин з підлощеними стінками і наявність посуду, прикрашеного пластичним декором у вигляді шишечок та наліпних валиків. Значного поширення набуває декор у вигляді пальцевих защипів.

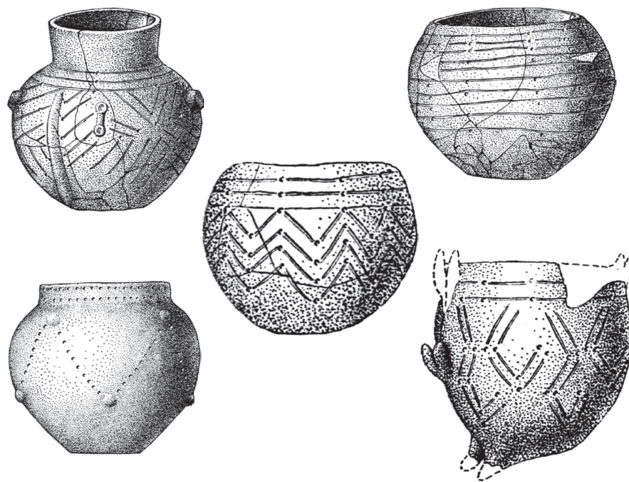
У третій, заключний період розвиненого неоліту, характер глиняного посуду змінюється, що можна пояснити впливом племен дніпро-донецької культури: зникає посуд з домішкою товченої черепашки та грубих рослинних волокон у глині, а його місце займають порівняно тонкостінні посудини з глини, опрісненої за допомогою піску [4, с. 91, 95].

Форми посуду помітно спрощуються. Найбільш поширені круглодонні посудини, широкогорлі та вузькогорлі горщики S-видного профілю, глибокі чаші, кубки та широко відкриті миски, що підтверджують землеробський елемент у буго-дністровській культурі.

За типом декору посуд цього часу можна поділити на дві групи. Одні вироби прикрашені складними лінійними композиціями (Іл. 1), що є прямим продовженням традиційних орнаментальних схем. На інших нанесений візерунок, який складається з відбитків гребінцевого штампа, що чергується з лінійно-врізаним узором (Іл. 1) і є дуже характерним для неолітичної кераміки.

Культура лінійно-стрічкової кераміки займала в епоху неоліту значну територію Європи. Пам'ятки цієї культури відомі у Франції, Бельгії, Голландії, Австрії, Угорщині, Німеччині, Чехії, Словаччині, Польщі, Румунії, Молдові та Україні. На землях України вони були поширені на Західній Волині й у Верхньому Подністров'ї в другій пол. V тис. до н. е. [8, с. 96].

Керамічний комплекс поселень лінійно-стрічкової кераміки складається з двох виразних груп посуду: столового та кухонного. Переважає столова кераміка. Вона виготовлена з добре відмуленої глини, часом з незначною домішкою піску або шамоту. Посуд тонкостінний, поверхня добре загладжена, залощена. Випал слабкий, переважають посудини сірого, чорного, рідше сіро-жовтого кольору [8, с. 98].



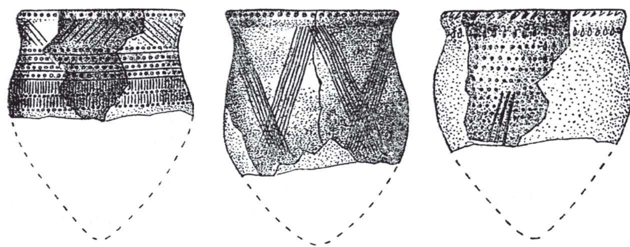
Іл. 2. Глиняний посуд культури лінійно-стрічкової кераміки пос. Незвисько. Опубл.: Археологія Української РСР. — К. : Наукова думка, 1971. — Т. 1. — С. 99, 116

Основною формою є кулясті посудини з невеликим дном і відносно широким у порівняні з ним горлом. Трапляються й інші форми, які у своїй основі є посудинами з кулястим тілом, але вже з виділеною шийкою (Іл. 1). Крім того, до нечисленних керамічних форм столового посуду слід віднести миски. Усі посудини багатодекоровані. Основними елементами декору є ямковий та прокреслено-лінійний візерунок, які, як правило, завжди виступають разом. Зазвичай на прокреслену лінію на певній відстані наносили овальні заглибини, що урізноманітнювало композицію і надавало їй більшої динамічності (Іл. 2). Таке поєднання ямкового та лінійного візерунка дістало назву «нотного орнаменту».

До найбільш поширених узорів відносяться горизонтальні або вертикальні ряди зигзагів, ряди подвійних кутів, композиції з вписаних один в один ромбів та ін. До рідких візерунків належить меандр, яким були орнаментовані, наприклад, зооморфна посудина з Незвиська та куляста посудина з Баєва (Іл. 2).

Форми кухонної кераміки в основному аналогічні столовій. До найбільш численних належать кулясті посудини приблизно таких самих композицій що й столові, але дещо більші за розмірами. Рідко зустрічаються кулясті та конічні миски, як правило, не декоровані [8, с. 100].

У порівнянні зі столовою керамікою декор кухонного посуду значно бідніший. Основними орнамен-



Іл. 3. Глиняний посуд сурсько-дніпровської культури пос. Стрільча Скеля. Опубл.: Археологія Української РСР. — К. : Наукова думка, 1971. — Т. 1. — С. 109

тальними елементами є ямковий та рельєфний узори, що контрастують один з одним. Досить часто на виробах є декор у вигляді заглибин від пальців або відтисків нігтів.

Посуд пам'яток культури лінійно-стрічкової кераміки в Україні за формою та декором дуже близький до кераміки цього типу сусідніх територій — Польщі і Словаччини, з одного боку, та Молдови і Румунії, з другого. Б. Новотний, який спеціально досліджував питання зв'язків неолітичних пам'яток Словаччини з пам'ятками Польщі, України та Румунії, відзначав, що між керамікою цих територій немає суттєвої різниці [20, s. 21]. На цій підставі він об'єднав кераміку пам'яток східного периферійного району в окрему орнаментальну область, яка відрізняється від середньоєвропейської. На відміну від посуду східної групи середньоєвропейська кераміка характеризується переваженням класичних сюжетів декору: спіралі, волюти, меандра та стрічки, заповненої наколами. Ці сюжети зустрічаються і в декорі кераміки східної групи пам'яток, але рідко [8, с. 101].

Сурсько-дніпровська культура, що займала у V — на поч. IV тис. порівняно невелику територію, обмежену Напоріжжям, очевидно, представляє пам'ятки одного великого племені [9, с. 236—248]. Територія Напоріжжя є чітко визначеною частиною Дніпровського басейну. Вона поділяється на дрібні ділянки, обмежені балками, порогами та заборами, що зумовлювало стабільні природні кордони між родоплемінними територіями [9, с. 236—248].

Зіставлення керамічних пам'яток сурсько-дніпровської та інших культур дає підставу для висновку, що ця культура є явищем, пов'язаним лише з порожистою частиною Дніпра. Глиняному посуду властива гладка підлощена поверхня і специфічний склад керамічної маси з домішками подрібнених черепашок на ранньому і піску на пізньому етапах [7, с. 108]. Вирізняються гостродонні й шипоподібні горщики прямостінного й S-подібного профілю. На більш ранніх посудинах звичайно зустрічається декор у вигляді прокреслених лінійних композицій та своєрідного зиґзаґоподібного візерунка, нанесеного штампом. Дещо пізніше виникає керамічний комплекс, у якому домінують горщики, прикрашені лінійно-врізаним узором, доповненим наколами або відбитками штампа (Іл. 2). Зазвичай візерунки вкривають всю верхню частину посуду, що робить її візуально більш значимою.

У пізньому періоді розвитку культури поряд з вже існуючими формами виникають посудини з дещо сплощеним денцем [7, с. 108].

В основі більшості декоративних схем лежать зиґзаґ та меандр, нерідко доповнені іншими елементами — горизонтальними лініями, наколами, штампами. Іноді трапляються схеми у вигляді косої сітки, котра лягає по формі посудини і допомагає оптичному сприйняттю об'ємів виробу.

Сурсько-дніпровська культура, що є західною частиною більш широкого, скотарського в своїй основі ареалу, має своєрідне продовження в інших культурах на схід від Дніпра, в пам'ятках Приазов'я, Нижнього Подоння, Прикаспію [18, с. 108].

Серед неолітичних пам'яток України досить важливе місце посідають поселення і могильники дніпро-донецької культури, поширеної у другій пол. V — III тис. до н. е. у Подніпров'ї, на Лівобережжі і в Поліссі України, а також у південно-східних районах Білорусі [16, с. 119].

Пам'ятки цього типу характеризуються наявністю так званої гребінцево-накольчастої кераміки.

Першому (ранньому) періоду дніпро-донецької культури властива ще досить примітивна, погано випалена кераміка. У глиняному тісті посуду є рослинні домішки. Горщики слабо профільовані, мають прямі вінця і гостре дно. Декор вкриває всю поверхню посуду. Він складається з відбитків гребінця, відступаючих наколів і прокреслених ліній, створюючи ритмічний контрапункт загальної композиції (Іл. 2). Обов'язковим атрибутом візерунка є один або два ряди глибоких конічних ямок під вінцями. Мотиви узорів досить складні. Це, здебільшого, скісне штрихування, кососітчасті або кутові композиції, зустрічаються криволінійно-хвилеподібні мотиви або більш складні фігури [16, с. 119—120].

Другий (середній) період в розвитку дніпро-донецької культури був часом її розквіту. Основним типом глиняного посуду залишається горщик. Проте форма його стає більш досконалою: ускладнюється форма вінець, помітним стає злам профілю горщика в середній або верхній частині корпусу. З'являється посуд з плоским дном, зустрічаються миски. У декорі широко застосовується накольчастий візерунок, гребінцевий штамп і лінійний узор [16, с. 121].

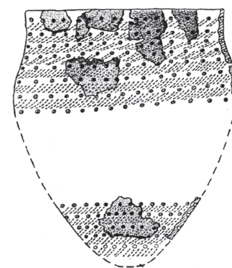
До пам'яток третього (пізнього) періоду дніпро-донецької культури відносяться горщики середніх розмірів з гострим і плоским дном. Вінця прямі або відведені назовні. Декор складається з відбитків гребінця, ямок, «перлин», валика під вінцями. Візерунок звичайно вкриває лише частину посуду, тільки незначна кількість горщиків є суцільно декорованою.

Важливою особливістю кераміки пізніх поселень є вертикальні розчоси на вінцях горщиків. Ці посудини мають помітно більшу профільованість стінок і плоске дно. Немає сумніву в тому, що поява таких виробів вказує на тісний контакт місцевого населення дніпро-донецької культури з племенами Трипілля [17, с. 36]. Про зв'язки Трипілля із дніпро-донецькою культурою свідчить поява на неолітичній кераміці шнурового орнаменту, а також прямі імпорти пізньотрипільських посудин на поселення третього періоду дніпро-донецької культури [17, с. 36].

Пам'ятки неоліту ямково-гребінцевої кераміки займають північний схід України. Вони були поширені на Середній Десні до Чернігова, на Сулі, Пслі та Ворсклі у сер. IV — III тис. до н. е. За межами України близькі за матеріалом поселення відомі вище по Десні, а також в Курській та Воронезькій областях [11, с. 137]. Я. Пастернак вважає, що прабатьківщиною культури ямково-гребінцевої кераміки є балтійські краї та північна і центральна Росія [12, с. 122].

Головною ознакою цієї культури є кераміка, представлена посудом напівяйцеподібної форми, порівняно тонкостінним та добре випаленим і прикрашеним різноманітним ямковими та гребінцевими узорами (звідси й назва). Глина містить домішки піску, іноді разом з рослинними волокнами. Посуд гостродонний та округлодонний, із широким отвором вгорі [11, с. 3—17].

Стінки глиняних виробів ще до випалу були прикрашені рядками ямок, відтисками зубців приладу, схожого на гребінь, а також патичка, обгорнутого шнурком. Ямки овальної, округлої або ромбоподібної форми звичайно розміщені у шаховому порядку та заповнюють усю поверхню посудини. Досить часто вся поверхня вкрита рядами ямок або відбитків гребінця, що чергуються, утворюючи надзвичайно чіткі ритмічні композиції (Іл. 3).



Іл. 4. Глиняний посуд раннього етапу культури ямково-гребінцевої кераміки пос. Погорілівка. Опубл.: Археологія Української РСР. — К. : Наукова думка, 1971. — Т. 1. — С. 139

Особливо характерним є групування ямкових заглибин на посуді у геометричні фігури — трикутники та ромби. Цей мотив відсутній на посуді більш ранніх поселень, що може бути хронологічною ознакою пізнього етапу культури [11, с. 142].

В цілому ця культура порівняно з іншими неолітичними культурами України є більш пізнім явищем.

Як бачимо, найбільш архаїчною формою для неоліту України є гостро-шиподонний горщик з майже нерозчленованим профілем. Така форма характерна для буго-дністровської, сурсько-дніпровської та дніпро-донецької культур, а також культури ямково-гребінцевої кераміки.

Горщики S-видного профілю є більш розвиненими. У них починають виділятися вінця та шийка. У буго-дністровській кераміці під впливом західних (карпато-дунайських) форм з'являється плоскодонність [13, с. 49]. Вона зустрічається у дніпро-донецькому посуді та лінійно-стрічковій кераміці, але набагато рідше. Наявність плоскодонних посудин вказує, ймовірно, на наявність стола у первісних людей.

З появою землеробства у керамічному виробництві вдосконалюється технологія — у глиняне тісто починають додавати пісок, випал стає міцнішим. Змінюється також декор посуду: замість лінійного з'являється штампований і гребінцевий візерунок та узор із трикутних відбитків.

Декор кераміки був одним із найважливіших видів неолітичного мистецтва. Людина свідомо прикрашала свій посуд, щоб дати вияв своїм вродженим мистецьким естетичним почуттям. Деякі вчені (П. Борисковський [1, с. 97], Б. Рибаков [14, с. 80] та інші) вважають, що декор у неоліті мав певне змістове зна-

чення, міг бути пов'язаним із культовою магією. У глиняному посуді втілювались уявлення людей про Всесвіт, провідні закони буття. Але саме синкретичне значення давніх візерунків у нашій статті не розглядається, воно є темою окремого дослідження. Та й загалом, про зміст давніх зображень, що дійшли до наших днів, ми можемо говорити лише гіпотетично.

В цілому можна констатувати, що кераміка відігравала надзвичайно важливу роль не лише у господарстві, але й у ідеології та культурі племен епохи неоліту. У цей час на теренах України, у буго-дністровській сурсько-дністровській, дніпро-донецькій культурах, культурі лінійно-стрічкової, ямково-гребінцевої кераміки під впливом ареалу високорозвинених ранньоземлеробських культур Євразії зародились основоположні принципи мистецтва виготовлення посуду. Вони засновані на світогляді землеробства та є визначальними і для гончарства наших днів.

1. *Борисковський І.І.* Людина кам'яного віку на території України / І.І. Борисковський. — К., 1940.
2. *Городцов В.А.* Русская доисторическая керамика / В.А. Городцов // Труды XI археологического съезда в Киеве в 1899 году. — М., 1901. — Т. 1. — С. 578—673.
3. *Городцов В.А.* Типологический метод в археологи / Издание общества исследователей Рязанского края. Серия историческая. — Рязань, 1927. — Вып. 6. — 10 с.
4. *Даниленко В.М.* Буго-дністровська культура / В.М. Даниленко // Археологія Української РСР. — К. : Наукова думка, 1971. — Т. 1. — 449 с.
5. *Даниленко В.Н.* Неолит Украины / В.Н. Даниленко — К. : Наукова думка, 1969. — 259 с., илл.
6. *Даниленко В.М.* Неолітична епоха / В.М. Даниленко // Археологія Української РСР. — К. : Наукова думка, 1971. — Т. 1. — 449 с.
7. *Даниленко В.М.* Сурсько-дніпровська культура / В.М. Даниленко // Археологія Української РСР. — К. : Наукова думка, 1971. — Т. 1. — 449 с.
8. *Захарук Ю.М.* Пам'ятки культури лінійно-стрічкової кераміки / Ю.М. Захарук // Археологія Української РСР. — К. : Наукова думка, 1971. — Т. 1. — 449 с.
9. История первобытного общества. Эпоха первобытной родовой общины. — М., 1986.
10. *Непріна В.І.* Культура ямково-гребінцевої кераміки / В.І. Непріна // Археологія Української РСР. — К. : Наукова думка, 1971. — Т. 1. — 449 с.
11. *Непріна В.І.* Походження неоліту ямково-гребінцевої кераміки на території України / В.І. Непріна // Археологія. — 1977. — № 21.
12. *Пастернак Я.* Археологія України: Первісна, давня та середня історія України за археологічними джерелами / Ярослав Пастернак. — Торонто, 1961. — 400 с.
13. *Романець Т.А.* Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки / Т.А. Романець. — К. : Просвіта, 1996. — 129 с.
14. *Рыбаков Б.А.* Календарь IV в. Из земли полян / Б.А. Рыбаков // Советская археология. — 1962. — № 14. — С. 79—84.
15. *Телегін Д.Я.* Дніпро-донецька культура / Д.Я. Телегін. — К., 1968.
16. *Телегін Д.Я.* Дніпро-донецька культура / Д.Я. Телегін // Археологія Української РСР. — К. : Наукова думка, 1971. — Т. 1. — 555 с.
17. *Телегін Д.Я.* Неолітичні пам'ятки лісостепового Лівобережжя і Полісся України / Д.Я. Телегін // Вісник АН УРСР. — 1954. — Ч. 8.
18. *Чмихов М.О.* Населення епохи неоліту-бронзи / Чмихов М.О., Кравченко Н.М., Черняков Т.І. Археологія та стародавня історія України. — К., 1992. — 245 с.
19. *Kostrzewski S.* Czy ceramika przedhistoriczha była przedmiotem handlu? / S. Kostrzewski // PAP, VIII. — Rocznik 24. — 1948.
20. *Novotný B.* Spojeni jihozapádniho Slovenska se Zakarpatím a Pričernomorim v mladši dobé kamenne / B. Novotný. — Praha, 1959.
21. *Rodden R.S.* Early Neolitic Site at Nea Nicomedia, Greek Macedonia / R.S. Rodden // PPS for 1962. — Cambridge, 1962.

Romana Motyl

EARTHENWARE OF THE NEOLITIC AGE IN UKRAINIAN TERRITORIES

The article deals with earthenware of Ukraine in the period of Neolith. The main types and forms as well as some dominating motives of patterns in ceramic complexes of neolithic cultures have been put under thorough analysis. Some typical peculiarities of neolithic ceramics as transition from sharp-bottomed pots to plane-bottomed objects, the appearance of stamp and comb patterns etc. are being defined.

Keywords: earthenware, neolithic ceramics, typical peculiarities, pot, form, pattern.

Романа Мотыль

ГЛИНЯНАЯ ПОСУДА ЭПОХИ НЕОЛИТА НА ТЕРРИТОРИИ УКРАИНЫ

В статье рассматривается глиняная посуда Украины периода неолита. Анализируются основные типы и формы, а также доминирующие мотивы узоров в керамических комплексах неолитических культур. Определены некоторые характерные черты неолитической керамики, такие как переходность от горшков с острым дном к плоскодонной посуде, возникновение штамповых и гребешковых узоров и т. п.

Ключевые слова: глиняная посуда, неолитическая керамика, характерные черты, горшок, форма, узор.

Агнія КОЛУПАЄВА

ДО ДЖЕРЕЛ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКОВНО-ОБРЯДОВОЇ КЕРАМІКИ

У статті систематизовано висвітлюються пам'ятки візантійської кераміки, в т. ч. з території України, як одне з джерел вивчення історичного, типологічного, іконографічного аспектів української церковно-обрядової кераміки*. Серед них найдавніші керамічні церковні вироби — світильники, предмети літургійного посуду, паломницькі глиняні євлогії (медальйони-жетони, ампули) та глиняні штампи, пов'язані з виготовленням літургійного хліба, євлогій для прочан, а також керамічні ікони.

Ключові слова: візантійська кераміка, світильник, хорос, глиняна євлогія, ампула, жетон, глиняний штамп для просфор, літургійний посуд, керамічна ікона.

У дослідженні української кераміки в облаштуванні церкви та християнській обрядовості поза увагою дослідників поки що залишається низка проблем, які потребують детальнішого висвітлення. Одним із таких є питання генезису, витоків церковно-обрядових виробів з глини[1]. У вивченні історичного, типологічного аспектів цієї проблеми, на нашу думку, важливо торкнутися пам'яток ранньохристиянської та візантійської церковно-обрядової кераміки[2], в тому числі з території України, Криму.

Візантійська держава виникла внаслідок розпаду Римської імперії на Східну та Західну (криза III ст.). Вона існувала на геополітичному просторі Балкан, Малої Азії, південно-східного Середземномор'я (північно-східної частини Африки) майже тисячу років (до остаточного завоювання Константинополя турками-османами 1453 р.)[3]. На території України, в Криму, протягом IV — поч. XIII ст. були візантійські володіння з центрами у Херсонесі (Корсунь), Пантікапеї (Боспор, Керч). Візантія — етнічно різнорідна багатонаціональна держава, стала епіцентром самобутньої культури, яка синтезувала успадковані елліністичні традиції греко-римської античності й культурні впливи Сходу на основі християнської релігії [32; 34, с. 373]. Візантійська культура як цілісне явище сформована вже у VI ст., водночас, характеризувалася великою кількістю територіальних шкіл, локальних регіональних особливостей тощо. Саме у Візантії — першій, одній із небагатьох теократичних держав, зародилося християнське мистецтво (імпуль-

* Висловлюємо подяку кандидату мистецтвознавства, старшому науковому співробітнику відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України Олегові Кошовому за надані матеріали і цінні поради в роботі над цією темою.

[1] Поняття «церква» застосовується у значенні спільноти віруючих християнського віросповідання, а також храму, в якому відбувається християнське богослужіння.

[2] До ранньохристиянських відносять усі пам'ятки християнської культури, створені до VII ст. (відомо, що Константинопольський (Труллький) собор 692 р., зокрема, узаконив іконне зображення Ісуса Христа, заборонивши його ранні символічні зображення у вигляді старозавітного Агнця та інші. В ухвалах цього собору також вперше проявилася відмінність між східною і західною церквами). Термін «візантійський» використовується як стосовно мистецьких творів, які походять з теренів Візантійської імперії (IV ст. — 1453 р.), так і щодо мистецтва країн, які знаходилися у колі її культурного впливу, але не входили до її складу [31, с. 125; 32, с. 121; 1, с. 251; 47].

[3] Назва походить від грецького міста Візантії, на місці якого було закладено столицю Візантійської імперії Константинополь (324—330 рр.).

си якого визначали особливості церковного мистецтва усього східно-християнського світу), оформилася сакрально-мистецька суть багатьох його видів, жанрів, передусім, ікони [31, с. 16]. Візантійська імперія справила величезний вплив на духовно-культурний розвиток східного слов'янства, дала поштовх до християнізації населення українських земель. Християнізація Русі-України, поряд зі збереженням античної спадщини, розглядається як важлива історична, історіософська місія Візантії [15, с. 528—529; 32, с. 517—518]. «Навіть після згасання епіцентру, візантійські впливи продовжували коливати культури не тільки близьких сусідів — Вірменії, Грузії, Болгарії, Сербії, України (а через Україну — Московщини), але й усіх християнських народів і навіть магометан» [34, с. 373].

Теоретично, викликаний потребами християнізації візантійський імпорт започаткував на українських землях розвиток церковного декоративного мистецтва, місцевого художнього ремесла, за формами, призначенням цілком відмінного від культових поганських виробів східних слов'ян. Як зазначив В. Пуцко, візантійське ремесло стало тим містком, який з'єднав молоду християнську культуру Східної Європи — Київську Русь, з віковічними античними традиціями, досвідом еллінізму, Візантії. Зрозуміло, питання зв'язків, співвідношення візантійського і давньоукраїнського мистецтва розглядається як запозичення певних форм і дальший незалежний їх розвиток на основі місцевих художніх традицій [35]. Важливим є з'ясування генезису церковних виробів у кераміці.

Відомо, що становлення і розвиток основних видів візантійського декоративного мистецтва, зокрема кераміки, відбувався у тісній взаємодії з еволюцією монументального малярства, іконопису, скульптури (рельєф) з використанням єдиного кола іконографічних зображень, прийомів їхнього втілення тощо[4]. Призначення творів декоративного мистецтва не обмежувалося декоративними, утилітарними функціями. Воно було обумовлене християнською символікою, ідеологією, релігійними вимогами (наприклад, світильники, євхаристійний посуд). Символічне значення мав матеріал, з якого виготовлявся твір декоративного мистецтва, його колір (Епіфаній Кіпрський) [26].

У цьому зв'язку прикметною є роль кераміки. Як зазначає російський візантолог В. Залесская, церковні вироби з глини — невеликі за розміром, легкі у транспортуванні (разом з іншими творами декоративного мистецтва), значно сприяли поширенню образного ряду високого мистецтва у ранньовізантійський період. Глина полегшувала виробництво, відповідала вимогам тиражування. Втілення ідеї святого образу в глині сприяло дотриманню, розповсюдженню канонічних схем, системи пластично-фактурних засобів. Саме у кераміці найповніше збереглися рідкісні зразки ранньохристиянської, ранньої східної іконографії. Наприклад, на керамічній ампулі з Двіна (Арменія) збереглося одне з найбільш ранніх зображень апостола Андрія [25, с. 376]. У візантійській кераміці оформились основні групи, типи церковних виробів з глини, відомі як на Заході, так і на Сході, в Україні.

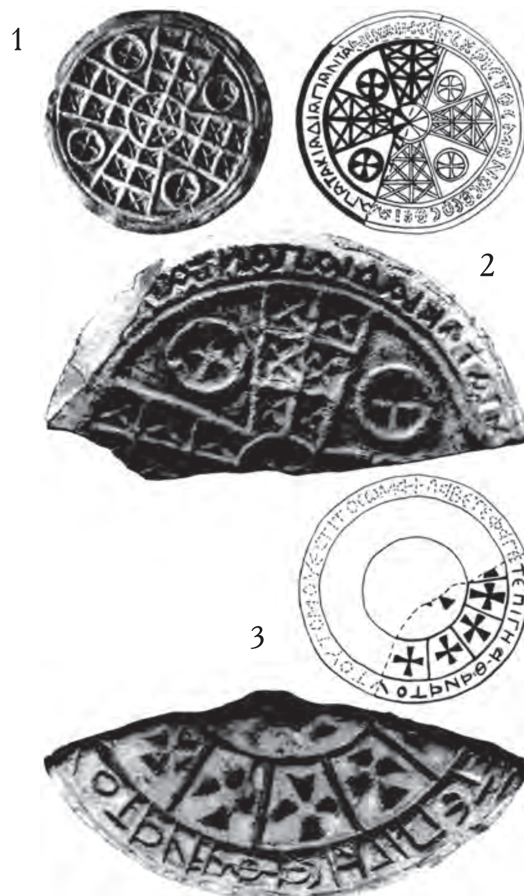
Розвиток типології виробів мав свої особливості, очевидно, зумовлені усталенням церковних вимог, традицій, розвитком керамічного ремесла. Так, ранньовізантійський період (IV — поч. VII ст.) характеризувався широким виготовленням церковно-обрядової кераміки [67, с. 341]. Саме до цього часу, періоду становлення богослужбових церемоній, відноситься поява **богослужбових предметів** з глини (та інших матеріалів, наприклад каменю, скла, металу). Серед них — найдавніші *предмети літургійного, євхаристійного посуду* (потир, дискос), а також *світильники, кадильниці*, в основі яких міг бути звичайний керамічний посуд [9, с. 88; 10; 11, с. 193]. У ранньовізантійській кераміці виділяється й група **паломницьких реліквій**, що належать до сфери сакрального декоративного мистецтва, пов'язаної з традицією прощ, яка складалася на території Візантії з IV ст. (англ. Byzantine Pilgrimage Art) [59]. Серед реліквій — предмети особистого благочестя та пам'ятні *євлогії* (грецьк. благословення). До цієї сфери церковного мистецтва також відносять *глиняні штампи* для виготовлення літургій-

[4] Хронологія візантійського мистецтва не цілком збігається з хронологією суспільно-політичної історії Візантійської імперії. В образотворчому мистецтві виділяють ранньовізантійський (IV — поч. VII ст.), середньовізантійський (сер. VII кінець XII ст.), пізньовізантійський (XIII — сер. XV в.) та поствізантійський періоди (1453 р. — XVII ст.). У декоративному мистецтві Візантії вирізняють три основні періоди: IV — поч. IX в.; друга пол. IX —XII ст.; XIII—XV ст., за розквітом певних мистецьких явищ та окремих видів [67].

ного хліба (просфор) та євлогій для прочан. За допомогою цих штампів на поверхні глиняних євлогій відтискали зображення християнських сюжетів.

Середньовізантійська доба знаменна появою **керамічних ікон** (після 843 р., завершення періоду іконоборства). Їх виробництво пов'язується і з поширенням полив'яної кераміки в архітектурі храму. Окремі зразки масової керамічної продукції цієї доби відносять до предметів церковного посуду (требного, для потреб літургії). Наприклад, з VIII—IX та XI ст. відомі керамічні *єлейниці* — невеликі дзбанки з вухом, теракотові чи вкриті жовто-зеленою поливою, які використовували для зберігання освяченого єлею [7, с. 250]. За християнською археологією, топографією, церковні керамічні вироби застосовували й у пізніші часи, особливо на Балканах, басейні Егейського моря (XV ст.). Так, під час розкопок 1959 р. монастиря на горі Карей о. Лесбос (місце пов'язується з мучеництвом святих Миколая, Рафаїла, Ірини, 1463) було знайдено багато глиняних предметів: *чаші*, *лампади*, *кадила*, *дзбанки для олії*, розбита *купель* с хрестами [69]. Керамічні посудини для прочан виділяються й серед продукції окремих грецьких гончарень середньовізантійської доби, наприклад, у Коринфі, на що вказують розміщені на них штамповані грецькі монограми святих (Михаїл, Костянтин, Филип, Георгій), а також знаки хреста, зірки, трикутника тощо [67, с. 7].

Повертаючись до детальнішого розгляду окремих груп і типів виробів, зазначимо, що світильники з ранньохристиянськими символами, а також глиняні євлогії та штампи є поміж відомих з українських теренів ранньохристиянських старожитностей з Північного Причорномор'я (розкопки Херсонеса, Пантикапеї, Ольвії) [14]. Звідси походять і фрагменти вкритих червоно-брунатним ангобом (лаком) посудин, подібних до античних, з витиснутим зображенням орнаментованих хрестів чи хризми (зрідка птахів, тварин). Унікальними є й посудини з зображеннями святих образів [29, с. 414]. Ці та інші пам'ятки з Херсонеса свідчать про тісні зв'язки Північного Причорномор'я з християнським Сходом. Адже Херсонес був провідним центром розповсюдження християнства на східнослов'янських землях, згодом відігравав особливу роль між Київською Руссю та Візантією. Значний матеріал з розкопок у Криму широко висвітлений у найновіших каталогах провід-



Штампи для просфор. Глина, тиснення форми. Ермітаж (опубл.: [18; рис. 3—5, 8—9]): *1* — Штамп із Керчі. VI ст.; *2* — Фрагмент штампа з Херсонеса. VI ст. Реконструкція В. Залесської; *3* — Фрагмент штампа з Херсонеса. X—XII ст. Реконструкція В. Залєсскої

Євлогія св. Фоки. Глина, тиснення форми. Херсонес. VI ст. Ермітаж (опубл.: [59, р. 13])

Паломницькі євлогії-жетони. Глина, тиснення форми. Калат-Семан. Сирія. VI—VII ст. З експозиції Британського музею, 2009 (опубл.: [62])

Хорос керамічний. Глина, тиснення у формах. Туніс. Сіді Марзук. Друга пол. V — поч. VI ст. (опубл.: [56, fig. 349])

Хорос керамічний. Рельєф дзеркала

них російських музеїв [24, с. 41]. Вагомою є колекція ранньохристиянських старожитностей, наприклад, світильників, Національного музею-заповідника «Херсонес Таврійський».

Керамічні ***світильники*** є однією з найбільш ранніх груп артефактів з християнською символікою. Відомо, що у ранньовізантійські часи з глини виготовляли різноманітні переносні і підвісні лампи і лампади, в тому числі й панікадила (хороси) з християнськими мотивами. Саме наявність названих мотивів засвідчує церковне призначення цих творів [5, с. 11—12].

Ранньохристиянський *переносний світильник* — це пізньоантична олійна лампа-каганець у вигляді невеликої закритої посудинки, приблизно величиною з долоню. Вона має плічка, злегка поглиблений, іноді увігнутий верх-щиток (в якому є отвір для олії), а також держак-вухо та пустотілий ріжок (чи кілька носиків-ріжків) з каналом і отвором на кінці для гноту. Верхню і нижню частини світильника відтискали у формах-матрицях. На щитку, плічках, ріжку світильника може міститися рельєфний декор. За художньо-технічним вирішенням світильники об'єднують у групи: аттичну, коринфську, фракійську, понтійську (яка включає й Північне Причорномор'я), малоазійську, кіпрську, сирійську, палестинську, римську, італійську, карфагенську та єгипетську, окремо виділяється «африканський» тип. Особливості простежуються у формі тулуба (округла, яйцеподібна, грушоподібна тощо), характері для конструктивних компонентів (ріжок, щиток, вухо), наборі декоративних елементів, способах їх нанесення, кольорі глини тощо [67].

Своєрідністю вирізняються, наприклад, червоноглиняні лампи V—VI ст. з північної Африки (північної й центральної частин Тунісу), опубліковані в каталозі виставки «Світ Візантії...» (Die Welt von Bizanz — Europas östliches Erbe — Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur), яка відбулася у Мюнхені (2004). По центру щитка в них міститься ранньохристиянський мотив (монограма Христа, Агнець, голуб, «Добрий пастир» тощо), навколо якого — штампований орнамент (кола, розетки, пальмети, трикутники тощо). Це, здебільшого, одноріжкові лампи. Також зустрічаються дворіжкові, як, наприклад, лампа поч. VI ст. з мотивом грецького хреста з розширеними кінцями в оточенні орнаменту з пальмет [56, fig. 350]. За міжнародною системою класифікації червонолакові лампи з Північної Африки відносять до типу Hayes IIB / Atlante XA1a [56].

Рідкісним є теракотовий *хорос* (полікандило) з Тунісу. Це — дископодібний світильник діаметром 32,4 см, висотою 6,5 см, в якому радіальними променями по колу виступають дванадцять ріжків (друга пол. V — поч. VI ст.)[5]. Цей світильник (тип Atlante XII) має округлий поглиблений щиток, по контуру якого приєднано три петлі для підвішування. На щитку (дзеркалі) світильника міститься рельєфний декор у вигляді округлого медальйона в широкому орнаментальному обрамленні. У медальйоні — ранньохристиянські мотиви, виконані в

[5] Полікадило — церковний світильник, на якому встановлюється від семи до дванадцяти свічок. Світильник з дванадцятьма і більше свічками називається панікадилом [12, с. 191].

низькому рельєфі, з тонкою проробкою деталей. Це три монограми Христа різної величини, над ними — Агнець з повернутою назад головою. Усі ці мотиви групуються навколо розети, яку творять концентрично накладені геометричні фігури — коло, квадрат, ромб з увігнутими боками. В її центрі — косий хрест у колі, вписаний у взаємонакладені квадрат і ромб, що утворюють восьмипроменеву зірку (символ вічного райського блаженства). Подібна структура, на нашу думку, асоціюється з іконографічними зображеннями Божої слави, «Спаса у силах», коли символічні фігури, зокрема, геометричні, передають різноманітні сили небесні та небесні рівні, названі Діонісієм Ареопагитом у його «Небесній ієрархії». Розету замикає кільце, заповнене поперечними рисками, й широке зубчасте обрамлення з дванадцятьма розділеними зубцями, що нагадують язики полум'я (старозавітний символ божественної присутності, один з символів зішестя Святого Духа), й, водночас дублюють структуру самого світильника. В обрамленні медальйону дрібні зображення Агнця і христограми чергуються, утворюючи орнаментальну стрічку. Глияний хорос з Тунісу зберігається в Мюнхені (колекція Gerd Stampf, Inv. 359) [56, Fig. 349].

Як зазначає В. Залесская, у рельєфах ранньовізантійських глиняних світильників — повний набір ранньохристиянських зображень, які зустрічаються у катакомбах. Характерними є, зокрема, символічні й алегоричні зображення Ісуса Христа — Агнець, Добрий Пастир, різноманітні монограми імені Христа. Серед них хризма (хрисмон), в якій поєднуються перші літери імені Христа Х (хі) і Р (ро). Хризма, за легендою, була уведена у державне застосування Костянтином Великим з 312 р. На покрищі лампи з центрального Тунісу (Сіді Марзук, V ст.), наприклад, можна бачити зображення хризми у вінку (monogramma laureata), відомої на саркофагах другої пол. IV — поч. V ст. у Римі, Равенні, Галлії, Іспанії, а також у склепах Херсонеса [56, fig. 348]. З римських катакомб походить глиняна лампа з монограмою Христа, в якій грецька літера Х поєднується з зображенням посоха (вертикальною рискою з гачкоподібним завершенням). А. Уваров припускав, що така монограма могла заступати зображення символу Пастиря [42, с. 184]. На вже згаданому хоросі (полікандилі) з Тунісу монограма Ісуса Христа має вигляд т. зв. монограм-

Світильник керамічний одноріжковий («африканського типу») з зображенням «Жертвоприношення Авраама». Глина, тиснення у формі, ангобування. Туніс. Друга чверть V — поч. VI ст. 14,4 х 8,3 х 5 см

Форма-матриця для верхньої частини світильника. Гіпс. 14,7 х 14,2 х 5,5 см

Жертвоприношення Авраама. Фрагмент світильника. Глина, тиснення у формі. Туніс. Друга чверть V — поч. VI ст. (опубл.: [56, fig. 341, 342, 343])

Світильники-лампи керамічні одноріжкові («африканського типу») з символічними зображеннями Ісуса Христа (а, в, г), «Воскресіння Лазаря» (б). Туніс. V — поч. VI ст. (опубл.: [56, fig. 344, 346—348])

ного хреста — типу монограми Христа, в якому комбінуються зображення хреста, що нагадує грецьку літеру Т (тау), і грецької літери Р (ро). За висновками Ж. Лорана, одного з перших дослідників христограм, у середині V ст. монограмний хрест заступив зображення хризми. Обидві монограми одночасно зустрічаються, наприклад, на надгробній плиті 397 р. [42, с. 26]. У декорі хороса уся площина монограмного хреста вкрита геометричним орнаментом (кола, ромби, крапки), що імітує ювелірні прикраси. Це пов'язує його з Crux Gemmata — відомим з IV ст. зображенням хреста, вкритого дорогоцінним камінням, характерним для ранньохристиянського і ранньосередньовічного мистецтва зображенням Чесного Хреста, символу тріумфу

Лампа керамічна дворіжкова («африканського типу»). Глина, тиснення у формах, ангобування. Північний Туніс. Перша пол. VI ст. 12,5 х 8,7 х 5,5 см (опубл.: [56, fig. 371])

Спасителя (наприклад, мозаїка в апсиді базиліки Сант Пуденціана в Римі, в базиліці Сант Аполлінаре в Классі, Равенна, VI ст.) [72].

На щитках глиняних ламп з Північної Африки можна бачити інші рідкісні зразки ранньохристиянської іконографії. Наприклад, у мюнхенському каталозі представлено лампу і гіпсову форму для відтиску її щитка з зображенням «Жертвоприношення Авраама» — старозавітного прообразу викупної жертви Христа (Центральний Туніс, друга чверть V — поч. VI ст.). Показовою є й лампа з зображенням едикули (архітектурний мотив, ніша, увінчана фронтоном, опертим на дві колони) на орнаментованому цоколі, в якій міститься погруддя святого з бородою, у пеленах, яке B. Seeberger трактує як «Воскресіння Лазаря» — прообраз Воскресіння (перша пол. V ст.) [56, fig. 347].

Мотиви, відомі лише виключно на глиняних лампах, зустрічаються, наприклад, на пам'ятках IV—VI ст. з Херсонеса. Серед них привертають особливу увагу світильники з зображенням мартиріяхрещальні (В. Залесская), а також світильники з сигнатурою грецькими літерами XPY COY.

Світильники першої групи мають грушоподібну форму зі слабо виділеним ріжком і широким вухомдержаком, загнутим у вигляді петлі. На плічках світильника міститься зигзагоподібний орнамент. На щитку — зображення арки, опертої на дві колони, оточеної випуклими крапками й скісними рисками, під аркою трикутник, заповнений крапками. За В. Залесскою, арка, оперта на колони, є умовним зображенням храму-усипальниці, християнського мар-

тирія[6], передусім Гробу Господнього (про що свідчать зображення на світильниках-євлогіях із Сирії і Палестини). Розміщений під аркою трикутник з крапками В. Залєсская трактує як знак водного простору. Його три кути асоціюються з трьома отроками у печі Навуходоносора, в якій, за грецькою Мінеєю, вогонь чудесним чином перетворився на води Йордану. Зіставлення арки з елементом, що нагадує басейн, означувало хрещальню. Така композиція, що поєднувала іконографічні ознаки мартирія та баптистерія, на ранньовізантійських пам'ятках символізувала зв'язок хрещення, смерті і відродження. Відома на мозаїчних підлогах, саркофагах, мініатюрах рукописів, вона зустрічається на глиняних світильниках з Ольвії, а також Тамані, Мілета (Мала Азія), Олександрії (Єгипет), розкопок Стамбула (VI ст.) [20].

Є й інші варіанти розшифрування іконографії світильників цього типу. Наприклад, як зображення едикули (С. Скорпан, М. Золотарьов, Д. Коробков), чи арки, під якою часто можна бачити сітку з перехрещених ліній, що означує двері (Д. Журвальов) [17]. На нашу думку, вони в цілому відповідають змісту цього мотиву у ранньовізантійському мистецтві[7].

Подібні світильники широко виготовляли в районі Понту. Зважаючи на значну кількість таких знахідок у Північному Причорномор'ї, їх технологічні характеристики, Д. Журавльов висловив припущення, що центром виготовлення світильників з аркою могло бути одне з причорноморських міст [17, с. 345].

Світильники з грецькою сигнатурою XPY COY, які знаходять у різних місцях Херсонеса, мають яйцеподібну форму та невеликий держак у вигляді вертикального виступу. На щитку світильника, над отвором для олії, є три рельєфні літери XPY (у прямій чи зворотній послідовності). На плічках, радіальними променями від щитка, нанесені рельєфні рубчики, які на ріжку переходять у випуклі крапки. На денці таких світильників часто є клеймо у вигляді багатопроменевої зірки, іноді у поєднанні з літерами COY. Такі світильники відносять до різновиду херсонеських так званих «рубчастих» світильників, поширених з другої пол. III — IV ст. [36]. До цієї групи також належать й унікальні світильники з зображенням хреста, рельєфним (Танаїс) та контррельєфним (Херсонес) [3; 36, с. 45].

По-різному інтерпретується рельєфні мотиви на цих світильниках, зокрема, літери XPY. Наприклад, як скорочення імені майстра чи власника майстерні (світильники майстра «Хріса», А. Щеглов, 1961). В. Залєсская (1988) зіставила пам'ятки з Херсонеса з палестинськими світильниками з грецьким написом «Світло Христове сяє усім», в якому літери XPY передають слово «Христове». На думку вченої, саме цю формулу, характерну для ламп-євлогій, які привозили паломники з Єрусалима, своєрідно відтворено на щитку херсонеських ламп. Монограма XPY в центрі щитка означує ім'я Христа, а рельєфні рубчики-промені на плічках виробу передають сяйво божественного світла. Літери COY на

Світильники з зображенням мартирія-хрещальні (а), сигнатурою XPY COY (б). Глина, тиснення у формах. Херсонес. IV—VI ст. Ермітаж (опубл.: [20, рис. 1—3])

[6] Мартиріум (мартирій, мартирон) — культова споруда (храм, каплиця) над місцем загибелі чи поховання християнського мученика.

[7] Едикула (лат. aedicula — будиночок, невеликий храм, каплиця). У Стародавньому Римі: 1 — домашні священні кутки, в яких розміщували невеликі вівтарі або статуї лар і пенатів; 2 — невелика ніша в архітектурі, що спирається на п'єдестал, увінчана фронтоном і оточена колонами. В останньому значенні слово використовується в сучасній мові. Найбільш відомою є едикула, у православ'ї Кувуклія, розташована усередині храму Гробу Господнього в Єрусалимі [66]. Звідси едикула — ранньохристиянський символ вшанованої гробниці християнського мученика, зображення мартирія, передусім Гробу Господнього [71].

Блюдо з рельєфним декором. Центральний Туніс. Кінець IV — середина V ст. d —18,5 см; h — 4,2 см (опубл.: [57, fig. 371])

Блюдо з тисненим зображенням монограмного хреста з літерами альфа і омега. Туніс. Середина V — поч. VI ст. d — 18,1 см; h — 3,9 см (опубл.: [57, fig. 375])

Штамп. Фрагмент. Глина, тиснення. Туніс. Середина V — поч. VI ст.

денці, здебільшого не пов'язані з монограмами на щитках, трактуються як абревіатура імені майстра, а багатопроменева розетка є клеймом елліністичного типу, поширеним у придунайських провінціях ще за римського часу. Д. Журавльов (2007), вказуючи на пізніше датування палестинських зразків (V—VI ст.), відсутність скорочення імені Христа у вигляді літер ΧΡΥ у тогочасній керамічній епіграфіці, залишив питання розшифрування іконографії цих світильників відкритим [45; 20, с. 236; 17, с. 344]. Додамо, що світильники з зображеннями мартирія-хрещальні та Розп'яття є, наприклад, у колекції Платар [44, с. 154; 4, с. 221].

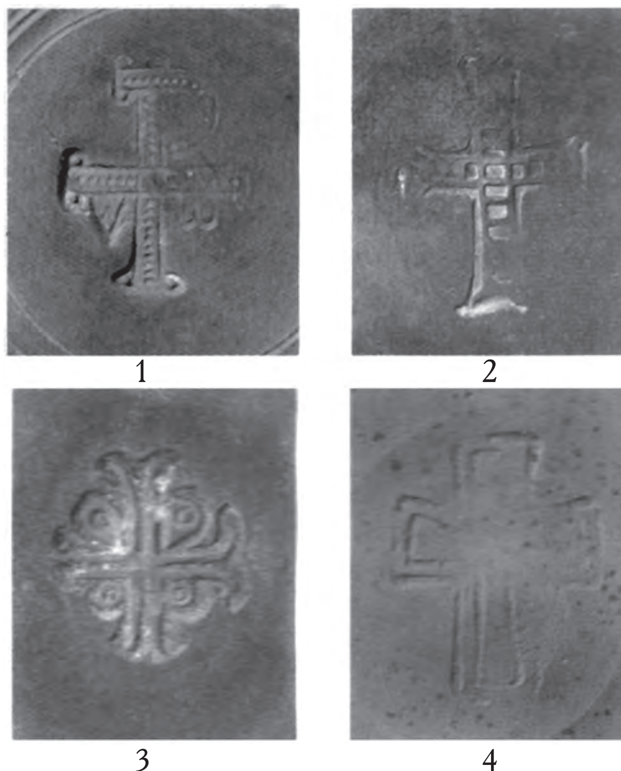
Відомо, що з ранньохристиянської доби у літургійній практиці використовували керамічний ***посуд***. На думку вчених, зображення хреста на глиняному блюді або чаші з цієї доби є свідченням їх церковно-обрядового призначення. В. Пуцко припускає, що керамічні блюда IV—V ст. з символічними зображеннями Христа, або з простими заглибленнями, розташованими у кількості 12 навколо центрального, мали літургійне призначення [19, с. 220-221; 70].

Ранньовізантійський період можуть презентувати червонолакові *блюда і плоскі чаші* т. зв. африканського типу з відтиснутими на денці за допомогою штампу зображеннями хреста, хризми, тварин, птахів, рідше окремих фігур святих або Христа (IV—VI ст.). Вони виготовлялись здебільшого у майстернях Північної Африки і Сирії. Рисунок на такому посуді більш примітивний, порівняно з червонолаковим посудом римських часів (терра сигіллата). Прикладом є чотири блюда (різних відтінків — від брунатно-червоного до брунатно-оранжевого, діаметром від 18,1 до 23,8 см, з плавно вигнутими невисокими вінцями), які походять з Єгипту, центрального Тунісу (Сіді Марзук), Йорданії (Джераш) (середина V — VI ст.). На цих блюдах по центру денця витиснута невелика хрестографема певної модифікації. За іконографічними ознаками, можна вирізнити монограмний хрест з літерами альфа й омега по боках (під раменами), грецький хрест з чотирма колами з крапками між раменами і гачкоподібними закрутами на кінцях та хрест з розширеними кінцями (обведений подвійним контуром, чи заповнений поперечними перетинками), подібний до т. зв. костянтинівського, чи корсунського [57, с. 254]. Іншу групу презентує

блюдо з наліпним рельєфним декором (центральний Туніс, провінція Бізацена, кінець V — поч. VI ст.) [53, с. 251].

Показовим для середньовізантійського часу є візантійський білоглиняний мальований посуд. В окремих випадках відзначається застосування звичайного побутового посуду, пристосованого для потреб літургії. До літургійного посуду, зокрема, відносять візантійські білоглиняні *чаші (горнята) з хрестами* чи хрестоподібними, ромбічними фігурами, мальованими на денці. На думку В. Залєсскої, такі чаші могли застосовувати при особливому «розширеному» обряді хрещення, коли після здійснення таїнства, дорослій людині давали випити молоко з медом (IX ст.). Ці літургійні, точніше требні (за церковною термінологією) чаші, які виготовляли візантійські майстри в районі Константинополя та північно-західній частині Малої Азії, відомі також з Болгарії, Греції, Румунії, Північного Причорномор'я (Афіни, Коринф, Фессалоніки, Преслав, Херсонес, Керч, Тамань та інші) (IX—XI ст.) [19, с. 221].

За формою вирізняються невеликі чаші (горнята) з овальним, чи бочкоподібним корпусом, одним вухом-кільцем на пуці та кілікоподібні чаші, які мають два (іноді одне) вуха, що з'єднують вінця з денцем. Ці чаші нагадують зменшені за розміром й спрощені за формою кіліки. В античних і візантійських джерелах вони називаються κυλιχνια (кіліхнія — чаша, миска). Хрест, хрещаті фігури на візантійських κυλιχνια. нанесені на денце чорною фарбою, іноді на стінках є рослинний і геометричний поліхромний розпис. До більш ранніх за часом творення відносять взірці з зображенням хреста з перехрещеними кінцями (IX ст.), т. зв. хреста іконоборчого типу, відомого за матеріалами сфрагістики з VIII—IX ст. Такий хрест можна бачити, наприклад, на фрагменті денця з Херсонеса (Ермітаж, інв. № Х-985). Трансформація хреста у хрещатий, ромбічний орнамент, на думку В. Залєсскої, є виявом згасання культової функції цих виробів (X—XI ст.). В Ермітажі зберігаються й інші фрагменти, знайдені у Херсонесі. Це дно і частини стінок чаші, на якій, окрім хреста, є рослинний орнамент, вписаний у прямокутники, також — дно чаші з хрещатою фігурою з крапками між раменами, вписаною у блакитно-зелене коло, та фрагмент денця з простим хрестиком [19]. Примітно, що різноманітні модифікації



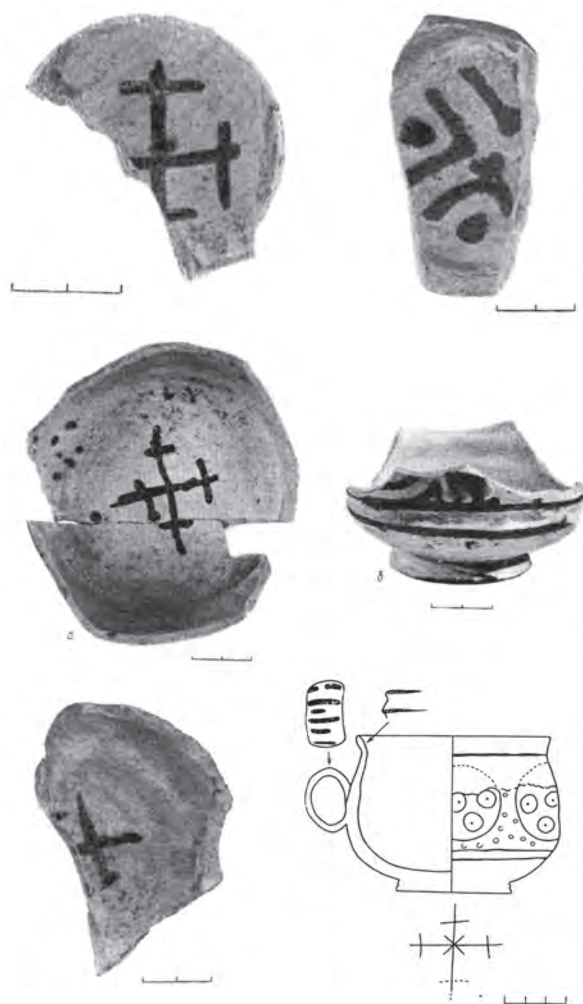
Варіанти хрестографем на червонолакових блюдах. Глина, тиснення. Середина V—VI ст. (опубл.: [57, fig. 375—379]): *1* — Туніс; *2* — Східне Середземномор'я; *3* — Єгипет; *4* — Йорданія

хреста, хрещатого орнаменту на денці вирізняють український народний обрядовий посуд XIX — поч. XX ст. (миски «на принос» до церкви, «на свячене», поставці й вази на кутю і сир та інші).

Євлогіями, зокрема у вигляді керамічних предметів, виступали як ємкості (контейнери) зі святими християнськими реліквіями, так і зображення священних реліквій на кераміці. Отримання євлогій ставало важливою частиною прощ у святі місця, пов'язані з життям і мучеництвом найбільш шанованих християнських святих. Серед євлогій, які прочани привозили зі Святої Землі — *глиняні лампи, ампули та пам'ятні медальйони* (англ. token — *жетон*, знак)[8].

Ампула (лат. ampulla, зменшувальне від грецьк. ἀμφορεύς — амфора) —невелика посудинка для зберігання свяченої води чи олії, інших священних рідин. Ампули з глини (скла чи металу) мають форму мініатюрної фляги, з округлим тулубом і вузьким горлом (з двома вушками чи отворами для шнурка). З обох

[8] Євлогії здебільшого виготовляли з недорогих матеріалів — глина, бронза, свинець, рідше золото, срібло, дорогоцінне каміння [33, с. 54; 14]



Візантійські літургійні чаші з мальованими хрестами. Фрагменти. Херсонес. IX—XI ст. Ермітаж (опубл.: [19, рис. 1—4, 7])

боків на глиняних ампулах штампом наносили рельєфні медальйони з сакральними мотивами візантійської іконографії, зазвичай в оточенні грецького напису. Ампула, як атрибут християнина, зокрема, єпископа, згадується у житії святителя Спиридона, який «у бідний одяг вбраний, мав у руці палицю фінікову, і митру на голові, і посудину глиняну, що на грудях висіла, — як же був звичай у тих, хто жив у святому граді Єрусалимі, що звикли носити єлей від Хреста Святого» [40]. Чудотворна сила вмісту наділяла ампули-євлогії властивостями апотропеїв та філактеріїв. Прочани їх розносили по різних місцях, тому ампули знаходять у різних місцях тогочасного християнського світу та поза його межами.

Широко відомі керамічні ампули V—VII ст. з Палестини, Єгипту та центрів Малої Азії (Синоп, Лапмсак, Ефес, Смирна, Пергам, Трапезунд), які ширилися, зокрема, й на Північному Причорномор'ї. Хрестоматійними є пам'ятки зі святилища Абу-Міна (поблизу Олександрії, Єгипет) з фронтальним зображенням св. Міни в позі оранта (з піднятими у молінні руками), обабіч якого два верблюди. Іконографія цих ампул могла містити й інші елементи, атрибути — зображення вічної лампади, кадильниці, корабля, голови мавра тощо [21; 61, с. 203—204, 285].

На ампулах з Малої Азії, зокрема з Ефеса, також зустрічається один з типів іконографії, пов'язаний з ранньохристиянським поховальним культом та ідеєю перемоги Христа над смертю — зображення едикули. Так, на публікованій Г. Віканом теракотовій ампулі з Ефеса (VI—VII ст.), в едикулі міститься хрест, піднесений на колоні (з одного боку) та фігура на порозі прочинених дверей (з іншого) — традиційна метафора переходу від життя земного до загробного. Така іконографія відома на поховальних стелах та гробницях з Єгипту, Сирії, Палестини [59, с. 26]. На малоазійських ампулах простежуються як сюжети, згодом поширені у всій імперії, так і локальні (наприклад, св. Іоанн Богослов на тлі ліпсанотеки), в т. ч. зображення місцевих святих (св. Антипа Пергамський, св. Фока Синопський у човні та інші) [21].

Зі святилища св. Іоанна Богослова в Ефесі походять й мікроампули з хрестами й розетками, які призначалися для священного праху з гробниці святого. Прикладом, очевидно, може бути ампула з колекції Платар, з залишками червоно-брунатної поливи. Ампула досить маленька (діаметром 4,6 см, висотою 6,8 см, діаметр горла 1,4 см), з обох боків — зображення чотирикінцевого хреста з розширеними кінцями в медальйоні з концентричних кіл, утворених ритованими лініями та крапками. Подібні виготовляли при різних мартиріях (відомі палестинські, сирійські, єгипетські та малоазійські ампули з хрестами). Аналогії простежуються, зокрема, на пам'ятках з колекції ампул Лувра [4, с. 220].

Окрему групу становлять глиняні паломницькі *медальйони (жетони)* — невеликі кружки різного діаметру, з відтиснутим рельєфним зображенням сакральної реліквії. До відомих, наприклад, належать теракотові медальйони з зображенням св. Симеона Стовпника (VI ст., Британський музей, Лондон), пов'язані з монастирським комплексом у Калат-Семані поблизу Антіохії, де знаходився мартирій цього святого (Сирія, 480—490 рр.) [29, с. 389; 49,

с. 77; 52, с. 71]. З околиць Калат-Семана, наприклад, походять 80 теракотових жетонів VI—VII ст., знайдені у вигляді скарбу в скляній посудині-флаконі [62]. На цих жетонах розрізняються зображення з іконографічного циклу празників — Благовіщення (3 шт.), Народження Христа (6), Хрещення (8), Преображення (6), В'їзд до Єрусалима (4), Розп'яття (2), який був остаточно сформований у X—XI ст. [31, с. 162; 62; 63].

Невеликі глиняні кружки (фрагменти) з рельєфами, зазвичай в оточенні грецького напису відомі з розкопок Херсонеса, Пантікапея (Керч). Серед цих пам'яток розрізняють медальйони, пов'язані з євлогіями, та *керамічні штампи* для виготовлення євлогій та просфор. Також не виключається можливість функціонування окремих рельєфів, *як іконок* — переносних, чи закріплених на певній поверхні (стіні храму, житла, надгробній плиті). Цінні колекції таких пам'яток, які формувалися з розкопок у Криму з кінця XIX ст., є в Національному заповіднику «Херсонес Таврійський», а також у російських музеях (Ермітаж, Державний історичний музей у Москві). Серед пам'яток більшого діаметра (близько 9—10 см) вирізняють дві основні іконографічні групи:

— одноосібне фронтальне зображення святого у позі оранта (з різними атрибутами, на тлі храму чи мартиріуму);

— зображення хреста (в оточенні святих, хрестів, різних атрибутів), які співвідносяться з репертуаром ранньохристиянських штампів для просфор та євлогій з Близького Сходу, усього Східного Середземномор'я [33, с. 59].

До першої групи, наприклад, належить глиняний медальйон VI ст. з зображенням св. Фоки у короткому вбранні, який стоїть з піднятими у молінні руками у човні (що нагадує півмісяць), обабіч святого, на кінцях човна — вірогідно зображення керма, весел та якоря (Херсонес, портова частина, розкопки К. Косцюшко-Валюжинича, 1896, зберігається в Ермітажі, Росія). По краю медальйона (діаметр 9,8 см) грецький напис «Благословення св. Фоки [покровителя] притулку Херсонеса». Віднайдено і глиняний контррельєфний штамп для виготовлення цього медальйона (1963) [27, с. 172, рис. 13]. Ці пам'ятки дали можливість припускати існування нових, мало відомих центрів виготовлення євлогій. Серед них — Херсонес, в якому, в силу різних причин, у др. пол. VI ст. активізувався пошук внутрішніх реліквій і святинь [37, с. 147—148]. Г. Вікан зазначив Херсонес на карті центрів ранньохристиянського паломництва на Східному Середземномор'ї [59, fig. 2].

Ампула-євлогія (лицьова і зворотна сторони). Глина, тиснення у формі. Мала Азія. VI—VII ст. (опубл.: [59, р. 26])

Іншу групу може представляти глиняний штамп (діаметр 9 см) з зображенням голгофського хреста, обабіч якого святі у довгих шатах, та круговим грецьким написом «Євлогія св. Георгія» (Херсонес, портова частина, розкопки 1898 р.). Аналогічні композиції пов'язують із вшануванням Воздвиження Чесного Хреста (від поч. IV ст.) [33]. На теракотових паломницьких жетонах з Британського музею обабіч хреста є зображення Костянтина та Олени [63].

Відмінним від пам'яток двох попередніх груп є штамп з зображенням святого у військовому обладунку (Херсонес, розкопки 1995), який являє окремий тип євлогії з особливим іконографічним типом святого воїна Лонгина, що походить з Трапезунда [22, с. 238].

Зображення хрестів, а також рідкісні зразки грецької епіграфіки є на фрагментах *глиняних штампів для літургійного хліба* з Північного Причорномор'я у збірці Ермітажу, досліджених В. Залєсскою. Наприклад, на штампі, знайденому у Керчі (1859, карантинна дорога, поблизу арештантських казарм) — зображення хреста з розширеними кінцями, заповненими двома рядами хрестиків (Ермітаж, інв. № X 893) [18]. У проміжках між кінцями хреста — чотири хрестики у медальйонах, які, на думку вченої, означують благопобажання грецькою мовою «Христос дарує християнам благодать» (усі чотири слова в оригіналі починаються з літери X) [48, с. 534]. Предмети, близькі за характером штампованого зображення, відомі з Афін, Апулії, Єрусалиму (VI ст.), що є підставою датування пам'ятки з Керчі. Аналогічне зображення є на фрагменті іншо-

Ампули. Глина, тиснення у формі. Єгипет. Абу-Міна. V—VI ст. 15,3 x 10,3 см; 11 x 7,4 см; 9,7 x 9,1 см; 10,5 x 7,2 см (опубл.: [61, fig. 286—289])

Фрагмент форми для керамічної ампули. Єгипет. Абу-Міна. V—VII ст. (опубл.: [61, fig. 285])

го штампу з Херсонеса (1905, Карантинна бухта). Відмінності простежуються у частково збереженому написі — Α Γ Ι Α Τ Α Κ Ι Α Δ Ι Α Η Α Ν Τ Α Ν... За подібністю цього напису до висловів з літургії св. Іоанна Златоуста, відомих на штампах, опублікованих іноземними дослідниками, В. Залєсская реконструює його, як «Божественне благословення і всезагальна перемога, Ісус Христос, єдиний Бог». Вбачаючи у цьому написі одне з найбільш ранніх застосувань словосполучення Ісус Христос НІКА, більш поширеного з поч. VIII ст. [50, с. 61; 18, с. 206].

Інший фрагмент штампа з хрестами та частиною грецького напису Ε Τ Ε Π Ι Γ Η Σ Α Θ Α Ν Α Τ Ο γ..., за близькосхідними аналогіями X—XII ст. (Г. Бєлов, розкопки О. Єфименка, Херсонес). Малюнок штампа, відновлений методом реконструкції, містив по центру великий чотирикінцевий хрест в медальйоні та зображення 12 аналогічних менших хрестів у радіально розташованих від центра секторах. Напис розшифровується: «Беріть, вкушайте з джерела безсмертя, це є тіло моє» (Ермітаж, інв. № X 877) [18, с. 208].

У X—XI ст. у візантійських містах поширилися мальовані **керамічні іконки** з зображеннями Богородиці, інших святих, які застосовували як у храмах, так і в побуті [38, с. 98; 67, с. 345—350; 51]. До керамічного іконопису звертались найталановитіші майстри, які мали досвід у керамічній технології, володіли рисунком, пластично-живописними засобами втілення іконного образу, були обізнані з церковною догматикою та християнською іконографією [39, с. 64]. Поява керамічних ікон пов'язується з центрами (передусім, монастирськими гончарнями)

виробництва поліхромної білоглиняної кераміки, мальованих плиток, що розквітло у Візантії до X ст. Тобто, з одним з найбільш розвинутих напрямів у візантійській кераміці, тогочасному декоративному мистецтві. Прикметно, що найдавніші глиняні іконки, які під впливом Візантії за Княжої доби почали виготовляти на українських землях — рельєфні, відповідно пов'язані з пластикою, як провідним видом давньоукраїнського мистецтва.

Про відповідність глини як матеріалу для творення ікон святих образів свідчать, передусім, пам'ятки іконографії. Так, з керамічним черепком пов'язується виникнення одного з іконографічних типів Спаса Нерукотворного, відомого як «Керамідион» — образ, який чудотворно відбився на теракоті, цеглі, керамічній плиті — кераміді (545 р.) [28, с. 88—90]. У християнському мистецтві Спас Нерукотворний — за переданням, перша ікона Ісуса Христа, створена «нерукотворно», без участі людини [43]. Керамічний черепок згадується й в описах чудес в агіографічних текстах. Так, на прикладі випаленого черепка (в різних джерелах — цегла, черепиця, плінфа) святитель Спиридон Тримитунський доводив єдність Пресвятої Трійці на I Вселенському Соборі в Нікеї (325) [40]. Наведені приклади, як і неодноразові згадки про глину у Святому письмі, очевидно, свідчать про вагоме місце кераміки в житті людей, зокрема й у християнській обрядовості [8, с. 126].

В ідеології візантійської церкви святі образи мали символічне значення. Релігійність християнина виявляла себе, зокрема, у відданні шани зображенням святих. Ікона як джерело милості Божої уявлялась посередником між Богом і людьми (Іван Дамаскин). Тому глиняні іконки (як і різьблені у камені, виготовлені з металу, дерева, інших матеріалів) за своїм символічним значенням не поступались монументальним творам, оскільки виступали пластично-колористичним відображенням духовних першообразів [16, с. 178]. Окрім цього, художні формотворчі засоби і технічні можливості кераміки зумовили своєрідність трактування іконних образів. Дослідник болгарських керамічних ікон Т. Тотєв підкреслив, що керамічні техніки декорування та прийоми зображення диктують площинне рішення іконографічних сюжетів і типів й, очевидно, з цього огляду, відповідають принципам візантинізму (площинність, узагальненість, статика, фронтальність) [39]. Вчені та-

1

2

3

Ікони керамічні. Глина, підполивний розпис. Константинополь. X—XI ст. (опубл.: *1, 2* — [54, р. 44]; *3* — [1, с. 246]): *1* — Св. Миколай Мирлікийський; *2* — Невідомий святий; *3* — Богородиця

1

2

Медальйони з зображеннями святих на арках, стовпах, в обрамленнях композицій у мозаїці візантійських храмів: *1* — Церква Сан-Вітале. Равенна. 547 р.; *2* — Церква монастира св. Катерини. Синай. Єгипет. 550—565 рр.

кож розглядають застосування певних технологічних різновидів кераміки в церковно-обрядовій сфері не лише з погляду декоративності, чи утилітарних якостей виробів (міцність, стійкість до стирання), але й з огляду їх семантичного навантаження. Наприклад, відзначається особлива світлоносність полив'яної кераміки, з яскравою поліхромією кольорів, блискучою фактурою, збагаченою кольоровими бліками, яка суголосна ідеї світла, як духовній категорії християнства [68].

Візантійських ікон, зокрема керамічних, збереглося дуже мало. За технічно-стилістичними, іконографічними ознаками розрізняють вироби різних шкіл (Константинополь, Нікодемія, Фессалоніки, Преслав). Численні фрагменти та цілі ікони відомі з розкопок у Константинополі та в околицях давньої столиці Болгарії — Преслава. Три керамічні ікони з Нікодемії (Мала Азія) зберігаються у Державному історичному музеї у Москві (Росія) [67; 64].

Характерними є іконки з Константинополя X—XI ст. Це мальовані на квадратних керамічних плитках-пластах одноосібні погруддя святих в округлому мальованому медальйоні (з декоративною розробкою кутів), або у прямокутній виступаючій рамці, формованій одночасно з плиткою й виділеній кольором. Прикладом є невелика (17,1 x 17,1 см) іконка св. Миколай єпископ Мирлікійський (бл. 1030 р.). Погруддя святого — традиційно з високим чолом, широким лицем, короткою округлою борідкою, хрещатим омофором, благословляючим жестом правої руки, зігнутої перед грудьми, книгою, притиснутою до грудей лівою рукою, міститься в округлому медальйоні. Зображення трактоване площинно-силуетно, з застосуванням локальних плям жовтої і зеленої поливи, у поєднанні з білими ділянками черепка та темно-брунатним контурним малюнком, що означує загальний силует, деталі фігури, лика святого, а також рамки. Як зазначає E.D. Maguire, цей тип зустрічається на візантійських печатках XI ст., зокрема з Мир у Лікії (місця народження святого) [54, с. 44].

В інтер'єрі візантійського храму цілі серії подібних зображень святих (наприклад, в медальйонах, як на іконках з Константинополя) служили членуванню, організації як фізичного, так і літургійного простору візантійського храму. Так, стрічкові композиції з погруддями святих містилися на арках, стовпах візантійських храмів (церква Сан-Вітале, Равенна, VI ст.), виявляли вісь склепіння (церква Tokali Kilise, Каппадокія), виступали обрамленням великих композицій, сцен (наприклад, Преображення Христове, церква монастиря св. Катерини на г. Синай, Єгипет, 550—565 р.). Горизонтальні серії іконних зображень в різних матеріалах зустрічалися на темплонах (вівтарних огорожах) візантійських храмів, що мали ордерну структуру. За описом 563 р., на архітраві темплона Св. Софії Константинопольської були в округлих медальйонах зображення Христа, Богородиці, ангелів, пророків та апостолів [54, с. 44].

До найдавніших серед збережених належать керамічні ікони 893—927 рр. з Болгарії. Це знахідки з розкопок Преслава — Палацового монастиря і руїн палацової ротонди (Круглої, т. зв. Золотої церкви) у місцевості Патлейна, а також з розкопок гончарень монастиря в Тузлалику. За археологічними знахідками, у Преславі у IX—X ст. тривало виробництво як мальованих, так і рельєфних ікон. Фрагменти засвідчують, що місцеві майстри виготовляли ікони прямокутної форми та з округлим завершенням (палацовий монастир), невеликі образи на квадратних плитках (Тузлалика) й округлі іконки-медальйони, які об'єднують у групу малих ікон (Кругла церква), а також великі монументальні ікони з кількох плиток (Кругла церква, Патлейна) [58; 39].

Технологія виготовлення мальованих керамічних ікон була пов'язана з технологією візантійської полив'яної кераміки, поширеної з IX ст. Вона полягала у нанесенні на сформовані й випалені плитки, прямо по черепку, темно-брунатного контурного малюнка, який доповнювався ангобами, мінеральними фарбами, після чого поверхню плитки вкривали прозорою поливою. Збережені зразки свідчать про досить стриману кольорову гаму (охра, доповнюючі кольори — світло-брунатний, рожевий, червоний, темно-фіолетовий, жовтий, зелений), композиційні, стилістичні особливості та засоби формотворення іконних зображень [58, tabl. XVII. 27.— XLIX. 68; 51, с. 111—116; 64].

Так, мальовані ікони з Тузлалика — одноосібні поясні фронтальні зображення апостолів і євангелістів (у молодому чи середньому віці), доповнені грецьким написом імені святого, розташованим збоку, по вертикалі. Ікони мальовані на невеликих плитках майже квадратної форми (16 x 15,5 x 0,4—0,5 см). На звороті плиток є відбиток грубого полотна, на якому їх розміщували для вигладжування і сушки. Кожна плитка має мальовану рамку (1—1,5 см), що надає зображенню вигляду окремого завершеного твору, подібно до портативної ікони. Абриси, деталі зображення означує чітка вільна, емоційно виразна лінія різної товщини, образ трактується площинно, лінеарно. За основний тон, колір тіла, лику святого виступав природний блідорожевий колір випаленого черепка, характерний для преславської кераміки. Деталі (очі, ніс, уста, шия) моделювали мазками червонуватої поливи (як і в ін-

1

2

3

Ікони керамічні. Фрагменти. Глина, підполивний розпис. Преслав-Патлейна. Болгарія. IX—X ст. (опубл.: [51, р. 111]): *1* — Св. Георгій. Фрагмент медальйона. Реконструкція Т. Тотєва. Кругла церква; *2* — Св. Кирило Олександрійський та невідомий святий. Палацовий монастир; *3* — Св. Федір Стратилат. Кругла церква

1

2

3

Ікони керамічні. Фрагменти. Глина, підполивний розпис. Преслав-Тузлалика. Болгарія. IX—X ст. (опубл.: [39, обр. 63—67]): *1* — Апостол Павло; *2* — Апостол Филип; *3* — Апостол Іаков

ших майстернях Преслава). Волосся, бороду означували плямою світло-брунатної поливи, німби — жовто-зеленої, хітони — темно-фіолетової, верхні шати (гіматій) — зеленої, через який просвічуються контурні лінії. Тло ікон вкривали золотисто-жовтою поливою. Серед численних фрагментів атрибутуються зображення апостолів Павла, Іакова, Филипа та євангеліста Марка. Відомі також фрагменти ікон, на яких відчитуються імена апостолів Іакова, Томи, євангеліста Луки. Особливою досконалістю ліній, вишуканим стилем рисунку, колоритом вирізняються ікони з Патлейни (Кругла церква, палацовий монастир у Преславі) [39, с. 70].

Рельєфні ікони створювали шляхом відтискання білоглиняної плитки у формі-моделі (матриці). Ця техніка була поширена здавна, у IX—X ст. — у декоруванні візантійського білоглиняного посуду. Її застосування, на думку Т. Тотєва, свідчить про серійне виробництво, очевидно, розраховане на прочан, гостей монастиря. Відомими, наприклад, є фрагменти рельєфної ікони Розп'яття, яка мала розмір приблизно 26 х 24 х 0,5 см (Тузлалика). Композиція розроблена у дусі ранньохристиянської іконографічної традиції (Христос-Переможець): Спаситель з майже прямим положення голови, без ознак фізичного і душевного страждання, Пристоячі Богородиця і молодий Іоанн Богослов у спокійних позах, з піднятими до Спасителя руками. Усі фігури творені у низькому плоскому рельєфі. Нажаль знайдені фрагменти названої ікони є браком першого випалу, тобто не завершені. Проте, з Патлейни походить фрагмент з рельєфним зображенням благословляючого святого з залишками розпису і поливи, який дає можливість припускати застосування цих прийомів і засобів і на рельєфних іконах з Тузлалика [39, с. 72].

Преславські керамічні ікони IX—X ст. пов'язують зі співпрацею місцевих і запрошених майстрів, вихідців з близькосхідних християнських країн. Звідси вони відрізняються від інших «шкіл» певною архаїзацією, зумовленою використанням іконографічних зразків, характерних для східних провінцій Візантії періоду раннього християнства, починаючи від розроблених у ранньохристиянському мистецтві Сирії, Палестини, Єгипту, Малої Азії та Константинополя [39].

Інші технічні прийоми, пізніша іконографія простежується на пам'ятках XIII — поч. XIV ст. з південно-

західної Болгарії та Греції (Фессалоніки, Олинфа, Пелла). Прикладом є фрагменти червоноглиняних посудин з зображеннями архангела Михаїла, Дмитра Солунського (чаша з Візантійського музею, Фессалоніки), які пов'язані з відповідними зображеннями на візантійських монетах з Фессалонік часів Андроніка II Палеолога (1282—1328). Малюнок нанесено у техніці сграфіто (відомій у візантійській кераміці з XI ст.), ритованими лініями по білому ангобу, який вкриває червоний черепок [67, с. 348].

Візантійські і староболгарські пам'ятки IX—X та XII ст. розширюють уяву про типологію керамічних ікон. Серед них, за призначенням, зокрема, розрізняють *монументальні та переносні образи*, *частини іконостаса*, *елементи інкрустації кам'яних архітравів*, *рам ікон*, *напрестольних хрестів*, *переносних вівтарів* та інші. Так, ікони з Палацового монастиря у Преславі дають уяву про келійний керамічний іконостас. За реконструкцією Т. Тотєва, ці ікони містилися в арочних проміжках між колонами (інтерколумній) темплона у два яруси: у верхній частині — ікони з заокругленим верхом, в нижній — прямокутні [13, с. 51—54].

З багатьох плиток могли складатися ікони-панно, іноді великого формату. Відомим є багатоплитковий образ св. Федора Стратилата з Круглої церкви в Патлейні (бл. 906 р.). Цей образ, який вивчали відомі вчені — М. Кондаков, А. Грабар, Кр. Миятєв, очевидно, виступав монументальним елементом внутрішнього оздоблення храму, подібно до стінопису [55, fig. 48; 39, с. 70].

Відомі й дві рельєфні іконки-медальйони з Тирново з образами архангела Михаїла та благословляючого Христа (XII ст.). За припущенням вчених, вони належали до оздоблення рами ікони, напрестольного хреста або переносного вівтаря, яке складалося з тринадцяти мініатюрних керамічних іконок з зображеннями святих та євангельських сцен. Моделями для керамічних образів були відтиснуті у глині іконки зі стеатиту [65].

З пізньовізантійської доби збереглися приклади застосування керамічних ікон в екстер'єрі церков (Балкани). На стінах православних храмів України, як і Росії, *зовнішні (надвірні) керамічні образи* відомі з XVI—XVIII ст. У XV ст. ця традиція набула своєрідного осмислення й на Заході, наприклад, у мистецтві Італійського відродження (керамічні образи Луки та Андреа делла Роббіа, XV—XVI ст.). Застосуванню керамічних ікон на зовнішніх стінах храмів, очевидно, сприяли як естетичні якості полив'яної кераміки (що була здатна замінити дорожчі декоративні матеріали, техніки, наприклад, мозаїку), так і фізичні — міцність, стійкість до впливів зовнішнього середовища тощо.

Св. Дмитро Солунський. Фрагмент чаші. Глина, ангобування, ритування, підполивний розпис. XIV ст. Візантійський музей. Фессалоніки. Греція (опубл.: [67])

Прикладом є дві майолікові рельєфні ікони — Розп'яття (41 х 38 х 4 см) та Три святителі (42 х 39 х 4 см) обабіч вікна східного фронтону в екстер'єрі церкви св. Василія в Арті (Греція, кінець XIII ст.). Ікони невеликі, майже однакові за розміром, виконані в одному художньо-стилістичному ключі (позначені західними, італійськими впливами). Оригінали цих ікон експонуються у Візантійському музеї в м. Іоаннина (Епір, Греція). В екстер'єрі церкви їх заступають сучасні копії. Дві ікони з Арти, на думку дослідників, є частиною більшої (нині втраченої) групи творів, про що свідчить ще одна керамічна іконка (Розп'яття), нещодавно віднайдена у церкві Введення Марії (передмістя Palaiokatouna). Авторами названих творів могли бути візантійські майстри, що навчалися у Західній Європі, або ж ранньоіталійські майстри. В екстер'єрі церкви св. Василія майолікові іконки доповнювали поліхромні фризи, вставки з полив'яних керамічних плиток [60]. Аналогічний декор застосовувався й на давньокиївських святинях.

1

2

3

Ікони керамічні. Глина, відтискання у формі, ангобування, підполивний розпис. Кінець XIII ст. Археологічна колекція Paregoretissa, Арта, Греція (опубл.: [60]): *1* — Розп'яття; *2* — Три святителі; *3* — Розташування керамічних ікон в екстер'єрі церкви. Східний фасад церкви св. Василя в Арті

Слід згадати й візантійську архітектурно-декоративну кераміку у візантійському храмобудуванні, яке, у свою чергу, мало значний вплив на давньоукраїнське мистецтво. Тема кераміки в архітектурі візантійського храму (візантійські теракотові й полив'яні плитки, черепиця, архітектурні елементи — капітелі, карнизи з полив'яної кераміки та інше), з огляду на роль архітектурно-декоративної кераміки у художній системі давньоукраїнського храму, української церкви, на нашу думку, заслуговує окремого дослідження.

Отже, візантійська кераміка є важливою з точки зору джерел української кераміки для церкви. У кераміці Візантії оформились основні групи, типи церковно-обрядової кераміки, відомі як на Заході, так і на Сході, зокрема в Україні. Серед них — керамічні ікони, хрести, богослужбове начиння (світильники, кадильниці, посуд), паломницькі релікві (ампули, жетони, а також глиняні штампи для виготовлення літургійного хліба та євлогій для прочан). Кераміка посіла значне місце у візантійському храмовому будівництві.

Глиняні вироби, невеликі за розміром, легкі у транспортуванні (разом з іншими творами декоративного мистецтва), значно сприяли поширенню образного ряду християнського мистецтва у ранньовізантійський час. На візантійській кераміці збереглися рідкісні зразки ранньохристиянської, ранньої східної та візантійської іконографії. Найдавніші пам'ятки церковної кераміки з території України (Криму) в більшості походять з IV—VI ст. Виробництво церковної кераміки від початків було пов'язане з релігійними осередками — монастирями, монастирськими гончарнями.

1. *Анри-де-Моран*. История декоративно-прикладного искусства / Анри-де-Моран ; пер. с франц. Н.И. Столяровой, Л.Д. Липман. — М. : Искусство, 1982. — 577 с. : илл.
2. *Апостолос-Каппадона Д*. Словарь христианского искусства / Диана Апостолос-Каппадона ; пер. с англ. А. Иванова. — Челябинск, 2000. — 266 с. : илл.
3. *Арсеньева Т.М*. Светильники Танаиса / Т.М. Арсеньева. — М., 1988. — Табл. XXV, 2.
4. *Архипова Є*. Візантія. Київська Русь. Кочовики / Єлизавета Архипова // Платар. Колекція предметів старовини родин Платонових і Тарут : каталог / автор. колектив : Архипова Є.І., Відейко М.Ю., Клочко В.І., та інші. — К. : Укрполіграфмедіа, 2004. — С. 216—241.

5. *Барсов Н.И.* Лампада / Н.И. Барсов // Християнство: энциклопедический словарь : в 3-х т. — М. : Большая Российская энциклопедия, 1995. — Т. 2.— С. 11—12.
6. *Беляев Л.А.* Археология христианская / Л.А. Беляев // Православная Энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Моск. и всея Руси Алексия II. — Т. 3.— М. : Православная Энциклопедия, 2001. — С. 517—528.
7. *Беляев Л.А.* Византийская археология / Л.А. Беляев // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Моск. и всея Руси Алексия II. — Т. 8. — М. : Православная Энциклопедия, 2004. — С. 232—252.
8. Біблійна симфонія: 988-1988 : ювілейне видання присвячене Тисячоліттю Християнства / координатор проекту Филип Ювинґ. — Торонто : GLINT Canada — Christian Media, 1988. — 825 с.
9. *Боньковська С.* Тиміамно-кадильні атрибути (До питання походження та розвитку у християнських обрядах) / Софія Боньковська // Історія релігій в Україні : праці XIII-ї міжнародної наукової конференції (Львів, 20—22 травня 2003 р.): Кн. І. — Львів : Логос, 2003. — С. 86—92.
10. *Боньковська С.* Дискос / Софія Боньковська // Словник українського сакрального мистецтва / [М. Станкевич, С. Боньковська, Р. Василик та ін.]. — Львів, 2006. — С. 78.
11. *Боньковська С.* Потир / Софія Боньковська // Словник українського сакрального мистецтва. / [М. Станкевич, С. Боньковська, Р. Василик та ін.]. — Львів, 2006. — С. 193—195.
12. *Боньковська С.* Полікадило / Софія Боньковська // Словник українського сакрального мистецтва / [М. Станкевич, С. Боньковська, Р. Василик та ін.]. — Львів, 2006. — С. 191—192.
13. *Высоцкий А.М.* Алтарная преграда / А.М. Высоцкий, А.Ю. Казарян, В.Д. Сарабьянов, О.Э. Этингоф // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Моск. и всея Руси Алексия II. — М. : Православная Энциклопедия, 2000. — Т. 2. — С. 51—54.
14. *Гнутова С.В.* Паломнические реликвии Святой Земли в России (XIX — нач. XX в.) / С.В. Гнутова // Православный Палестинский сборник. — Вып. 105. — М., 2006. — С. 62—79.
15. *Грушевський М.* Історія України-Руси : в 11-ти т., 12-ти кн. / М. Грушевський / редкол.: П.С. Сохань (голова) та ін. — Т. І. — К. : Наукова думка, 1991. — 648 с. [Репринтне видання].
16. *Жишкович В.* Пластика Русі-України: X — перша пол. XIV століть / Володимир Жишкович. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. — 239 с. : іл.
17. *Журавлев Д.В.* Сиро-палестинские светильники и их имитации римского и византийского периода из Херсонеса / Д.В. Журавлев // Северное Причерноморье и Боспор. — 2007.— С. 339—355.
18. *Залесская В.Н.* Памятники средневековой греческой эпиграфики из Северного Причерноморья / В.Н. Залесская // Византийский Временник. —Т. 49.— М., 1988. — С. 205—208.
19. *Залесская В.Н.* Византийские белоглиняные расписные кружки и киликовидные чашки / В.Н. Залесская // Советская археология. — М., 1984. — № 4. — С. 217—223.
20. *Залесская В.Н.* Два раннесредневековых глиняных светильника из Северного Причерноморья / В.Н. Залесская // Советская археология. — М., 1988. — № 4. — С. 233—237.
21. *Залесская В.Н.* Ампулы-евлогии из Малой Азии (IV—VII вв.) / В.Н. Залесская // Византийский Временник. — 1986.— Т. 47. — С. 182—190.
22. *Залесская В.Н.* Литургические штампы-евлогии (св. Лонгин Криний и св. Мамант Кипрский) / Вера Н. Залесская // Византинороссика. — Т. 1. Литургия, архитектура и искусство византийского мира : труды XVIII Международного конгресса византинистов (Москва, 8—15 августа 1991 г) и другие материалы, посвященные памяти о. Иоанна Мейендорфа / под ред. К.К. Акентьева.— СПб. : Византинороссика, 1995. — С. 236—242.
23. *Залесская В.Н.* Прикладное искусство Византии IV—XII вв.: опыт атрибуции / Вера Николаевна Залесская. — СПб. : Издательство Государственного Эрмитажа, 1997. — 100 с.
24. *Залесская В.Н.* Памятники византийского прикладного искусства IV—VII вв. : каталог коллекции / Вера Николаевна Залесская. — СПб. : Издательство Государственного Эрмитажа, 2006. — 271 с., 710 цв. илл.
25. *Квливидзе Н.В.* Андрей Первозванный / Н.В. Квливидзе, А.Ю. Виноградов, М. Сургуладзе и др. Иконография // Православная энциклопедиюю. — Т. 2. — М. : Православная Энциклопедия, 2000. — С. 370—377.
26. *Кипрский Е.* О двенадцати камнях, бывших на одеждах Аарона / Епифаний Кипрский // Творения святых Отцов в русском переводе. — М., 1885. — Т. 52 [52 б]. — С. 267.
27. *Колесникова Л.Г.* Храм в портовом районе Херсонеса: раскопки 1963—1965 гг. / Л.Г. Колесникова // Византийский временник. — 1978.— Т. 39. — С. 161—172.
28. *Кондаков Н.* Иконография Господа Бога и Спаса нашего Іисуса Христа. Лицевой иконописный подлинник / Н. Кондаков. — Т. І. — СПб., 1905. — 242 с.
29. Культура Византии. IV — первая половина VII в. / коллектив авторов под ред. Удальцовой З.В. — М. : Наука, 1984. — 723 с: илл.
30. *Мещерская Е.Н.* Авгарь / Е.Н. Мещерская, К.А. Панченко // Православная энциклопедия. — Т. І. — М. : Православная Энциклопедия, 2000. — С. 88—90.
31. *Овсійчук В.* Оповідь про ікону / Володимир Овсійчук, Дмитро Крвавич. — Львів : Інститут Народознавства, 2000. — 396 с., іл.
32. *Острогорський Ґ.* Історія Візантії / Ґеорг Острогорський ; видання 3-є, доповнене ; перекл. з нім. А. Онишко. — Львів : Літопис, 2002. — 587 с.

33. *Ошарина О.В.* О символическом замысле глиняной евлогии с изображением св. Фоки из собрания Эрмитажа / О.В. Ошарина // Античная древность и средние века. — Екатеринбург: Уральский государственный университет, 2003. — Вып. 34. — С. 54—66.
34. *Певний Б.* Майстри нашого мистецтва / Богдан Певний. — Нью-Йорк : Українська вільна академія наук у США. ; К. : Сучасність, 2005. — 431 с., іл.
35. *Пуцко В.* Візантійське художнє ремесло і Київська Русь / Василь Пуцко // Записки НТШ. — Т. CCXXVII. Праці секції мистецтвознавства. — Львів, 1994. — С. 15—28.
36. *Сорочан С.Б.* Про так звані рубчасті світильники з Херсонеса / С.Б. Сорочан // Археологія. — К., 1982. — Вип. 38. — С. 43—50.
37. *Сорочан С.Б.* О храме св. Созонта, «доме св. Леонтия» и мартирии св. Василия в раннесредневековом Херсонесе / Сергей Борисович Сорочан // Античность и средние века. — 2003. — Вып. 34. — С. 146—173.
38. Стекло и глина / Алексеева В., Ворушилина Е., Журавлев Д. и др. ; руков. проекта И. Кошелев. — М. : Бук Хаус, 2006. — 296 с.: илл.
39. *Тотев Т.* Манастирът в «Тузлалъка» — центр на рисувана керамика в Преслав през IX—X в. / Тоту Тотев. — София : Издателство на Българската академия на науките, 1982. — 79 с., ил.
40. *Туптало Д.* Житіє святого отця нашого Спиридона, єпископа Тримитунського / Дмитро Туптало // Житія святих. — Том IV (грудень) / перекл. В. Шевчук. — Львів : Свічадо, 2007. — С. 113—123.
41. Тысяча лет русского паломничества : каталог выставки / состав., ред. Е. Юхименко. — М., 2009. — 332 с.
42. *Уваров А.С.* Христианская символика. Ч. I. Символика древне-христианского периода / А.С. Уваров. — М. : Типография Г. Лисснера и Д. Собко, 1908. — 222 с.
43. *Шпак О.* Спас Нерукотворний / Оксана Шпак // Словник українського сакрального мистецтва / М. Станкевич, С. Боньковська, Р. Василик та ін. — Львів, 2006. — С. 228.
44. Шедеври Платар: колекція старожитностей : фотоальбом. — К., 2004. — 159 с.
45. *Щеглов А.Н.* Светильники с клеймом ΧΡΥϹΟΥ / А.Н. Щеглов // Сообщения Херсонесского музея. — 1961. — Вып. 2. — С. 50.
46. *Этингоф О.Е.* Ампула / О.Е. Этингоф, Л.А. Беляев // Православная энциклопедия. — Т. 2. — М., 2000. — С. 188—189.
47. Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century : Catalogue of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978 / edited by K. Weitzmann. — New York : The Metropolitan Museum of Art, 1979. — Pp. XXI + 736. Colour pls. 16, figs. 793.
48. *Brightman F.E.* Liturgies Eastern and Western: being the texts original or translated of the principal liturgies of the church / Frank Edward Brightman, Charles Edward Hammond. — Vol. 1.: Eastern liturgies. — Oxford, 1896. — P. 534.
49. *Cameron A.* The Mediterranean world in late antiquity AD 395—600 / Averil Cameron. — London, 1993. — 251 p.
50. *Galavaris* G. Bread and Liturgy: The Symbolism of Early Christian and Byzantine Bread Stamps / G. Galavaris. — London, 1970. — P. 61, Fig. 31, 36.
51. *Kostova R.* Polychrome ceramics in Preslav, 9th to 10th centuries: where were they produced and used? / Rossina Kostova // Byzantine Trade, 4th—12th Centuries. The Archaeology of Local, Regional and International Exchange: Papers of the Thirty-eight Spring Symposium of Byzantine Studies : St. John College, University of Oxford, March, 2009 / edited by Marlia Mundell Mango. — Cornwall, 2009. — P. 95—117.
52. *Loverance R.* Byzantium : The Trustees of the British Museum / Rowena Loverance ; third edition, with revisions. — Barcelona, 2004. — 97 p., 103 il., 63 in colour.
53. *Mackensen M.* Schale — Christogramm in Kranz / Michael Mackensen // Die Welt von Bizanz — Europas östliches Erbe — Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur / Herausgegeben von Ludwig Wamser. — München, 2004. — P. 251.
54. *Maguire E.D.* Tiles with Portrait of Saints / Eunice Dauterman Maguire // THE GLORY OF BYZANTIUM: Arts and Culture in the Middle Byzantine Era, A.D. 843—1261 / edited by Helen C. Evans and William D. Nixom. — New York, 1997. — P. 44.
55. *Miatev K.* Die Keramik von Preslav / Krsto Miatev. — Sofia, 1936. — 156 pp. 28 plts, 86 figs.
56. *Seeberger B.* Zwölfschnäuzige lampe mit reliefdekor / Barbara Seeberger // Die Welt von Bizanz — Europas östliches Erbe — Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur / Herausgegeben von Ludwig Wamser. — München, 2004. — P. 230—234.
57. *Sieler M.* Vier Teller mit stempeldecor und eine tonpunze / Maike Sieler // Die Welt von Bizanz — Europas östliches Erbe — Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur / Herausgegeben von Ludwig Wamser. — München, 2004. — P. 254. — Fig. 375—379.
58. *Totev T.* The Ceramic Icon in Medieval Bulgaria / T. Totev ; translated from the Bulgarian by A.P. Stefanov. — Sofia, 1999. — 255 p., ill.
59. *Vikan G.* Byzantine Pilgrimage Art / Gary Vikan. — Washington, 1982. — 53 pp.
60. VNP. Ceramic Icons // Byzantium: Faith and Power (1261—1557) / edited by Helen C. Evans. — New York ; New Haven ; London, 2004. — P. 78—79.
61. *Witt J.* Vier menasampullen / Janette Witt // Die Welt von Bizanz — Europas östliches Erbe — Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur. — München, 2004. — S. 202—204.

62. Британський музей. Експлікація до експонатів: Інв. № MME, 1973, 5—1, 1—80. — http://byzantion.ru/theatron/topic.php?forum=14&topic=36&start=2
63. Колекція Британського музею онлайн (British Museum — Search the British Museum collection database online. — http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.
64. *Ваклинова М.* Раннехристианское и ранневизантийское искусство на территории Болгарии / Ваклинова М. // Православная энциклопедия. — Т. 5. — М., 2002. — С. 596—600. — http://www.sedmitza.ru/text/783360.html.
65. *Генова Е.* Искусство Болгарии. XI—XIV вв. / Е. Генова, Б. Пенкова // Православная энциклопедия...— Т. 5. — С. 600—603. — http://www.sedmitza.ru/text/783360.html.
66. Едикула // Вікіпедія. — http://uk.wikipedia.org/w/index.php?oldid=4636735.
67. *Залесская В.Н.* Прикладное искусство Византии / В.Н. Залесская // Православная энциклопедия...— Т. 8. — Ч. 4. Византийская империя. — М., 2004. — С. 339—350.— http://www.pravenc.ru/text.
68. *Лаврецкий Г.А.* Коложская церковь в Гродно. Мера красоты / Г.А. Лаврецкий // Архитектура и строительство. — 2008. —http://ais.by/story/1316.
69. Мученики Николай, Рафаил и Ирина // Иконописный подлинник: Православный информационный проект. — 2007. — http://podlinnik.info/ru.
70. *Пуцко В.Г.* Раннехристианское искусство как фактор церковной истории: предметный мир и идеи. — 2011.— Санкт-Петебрургская митрополия: официальный сайт. — http://www.mitropolia-spb.ru/news_links/bolotov_dokladi/putzko.php.
71. Шмеман А. Исторический путь Православия. — Париж, 1989. — С. 246 (Цит. за: Эволюция священных изображений и знаков. — http://www.liturgica.ru/bibliot/alymov/alymov16.html).
72. Файл: Базилика Сант Apollinare.jpg. — http://en.wikipedia.org/wiki/Crux_gemmata.

Ahniya Kolupayeva

ON SOURCES OF UKRAINIAN CHURCH RITUAL CERAMICS

In systemic way the article has thrown some light upon monuments of Byzantine ceramics — including those from Ukrainian territories — as one of sources for studies in historical, typological, iconographic aspects of Ukrainian church ritual ceramic wares. Among numerous items have been considered most ancient ceramic church products as lamps, liturgical vessels, pilgrim clay eulogias (medallions, tokens, ampoules), and clay stamps for preparation of liturgical bread, eulogias for pilgrims as well as ceramic icons.

Keywords: Byzantine ceramics, lamp, polycandelon, clay eulogia, ampoule, token, clay liturgical bread stamp, liturgical vessels, ceramic icon.

Агния Колупаева

К ИСТОКАМ УКРАИНСКОЙ ЦЕРКОВНО-ОБРЯДОВОЙ КЕРАМИКИ

В статье систематизировано освещаются памятники византийской керамики, в т. ч. с территории Украины, как один из источников изучения исторического, типологического, иконографического аспектов украинской церковно-обрядовой керамики. Среди них наиболее ранние керамические церковные изделия — светильники, предметы литургической посуды, паломнические глиняные евлогии (медальоны-жетоны, ампулы) и глиняные штампы, связанные с изготовлением литургического хлеба, евлогий для паломников, а также керамические иконы.

Ключевые слова: византийская керамика, светильник, хорос, глиняная евлогия, ампула, жетон, глиняный штамп для просфор, литургическая посуда, керамическая икона.

Галина ІВАШКІВ

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМИ ТА ДЕКОРУ КЕРАМІЧНИХ ДИМАРІВ

У статті розглядаються питання призначення, типології та художніх особливостей керамічних димарів як виду архітектурної кераміки. Їх назви зафіксовані в різних регіонах України, зазначений час побутування, проаналізовані основні форми виробів та оздоблення. Встановлені гончарні осередки, в яких виготовляли комини, та авторство окремих із них.

Ключові слова: архітектурна кераміка, димар, піч, дим, форма, декор, пластичні елементи.

Одним із родів кераміки є архітектурна, яку застосовують в оздобленні екстер'єрів та інтер'єрів будівель різного призначення. Її типологічні групи складають різні декоративні вставки, розетки, панно, медальйони, стели, решітки, настінні фонтани, декоративне обличкування тощо [45, с. 82]. Сюди ж відносяться маківки (глиняні вироби, що містилися між увінчувальними хрестами та куполом сакральної споруди) й димарі (димоходи, комини) різної форми як усередині будинку, так і на його фасаді. Зважаючи на матеріал, з якого виготовляли комини, їх можна поділити на: цегляні, металеві, шамотні, рідше трапляються керамічні, скляні й азбестові.

Димарі (горішня частина димоходу над дахом) наділялися кількома функціональними особливостями: призначалися для відведення диму з печі житлового приміщення чи промислових об'єктів (заводів, фабрик тощо), доброї тяги та збереження споруди від пожежі.

Часто димарі поєднували з відповідними видами покрівель, наприклад, цегляні або шамотні — з натуральною черепицею, а металеві — з металочерепицею, оцинкованою або кольоровою бляхою тощо. Із експедиційних досліджень відомо, що на практиці керамічні димарі майстри найчастіше встановлювали над шиферним дахом (Малинці, Ворничани Чернівецької обл., Опішне Полтавської обл., Бровахи Черкаської обл. тощо).

Традиційним матеріалом для спорудження димоходу вважається цегла. Майстри, які вміли правильно «підняти» цегляний комин, як і пічники, завжди були в пошані. У той же час такі димарі мали суттєві недоліки, адже були нестійкими щодо впливу вологого середовища, а їхня вага потребувала облаштування досить міцного фундаменту.

Значно легшими від попередніх є металеві труби (зазвичай, із нержавіючої сталі), складені з низки з'єднувальних елементів-деталей. Поширеними є й шамотні димоходи, які виготовляють з вогнетривкої шамотної глини. Цей матеріал пожежобезпечний, міцний та стійкий до конденсату й вологи.

У давні часи печі будували без димоприймачів і димарів, тобто палилося «по-чорному», а самі хати називалися «курними». У житлах такого типу дим збирався під стелею (від чого вона була завжди чорна) [46, с. 118], а виходив переважно через відкриті двері або спеціальні отвори у стелі (дірки або «димники») на горище («гору»), а вже звідти назо-

вні; в напівкурних — через отвір у стіні («каглу») відводився в димохід [48, с. 155].

Як відомо, дим — це суміш дрібних твердих частинок (сажі, попелу і т. ін.), які при згорянні виділяються в повітря, звідки, ймовірно, і походить вислів «Нема диму без вогню». Разом з тим, дим — це явище, пов'язане з вогнем і піччю. Дим може символізувати житло, оскільки за його кольором (звідси димний — сірий) і запахом (димний, курний, чадний) можна визначити, чи близько населений пункт («Димом заносить — село недалеко»), душу (здавна вірили, що душа возноситься з димом на небеса до Бога), неприємності («Більше диму, як вогню»), щастя чи нещастя (залежно від того, як кладеться дим — вгору, вправо чи по землі — довге життя або смерть когось із рідних). Водночас дим є засобом охорони від нечистої сили (обряд обкурювання) або символом скороминущості («Пішло з димом»), розчарування («Розвіялось, як дим») [27, с. 183; 37, с. 168] тощо.

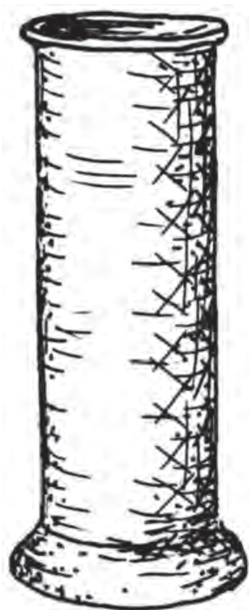
Вважалося, що дим захищає дерево, з якого будували житло, від гниття, чим, мабуть, і пояснюється відмова деяких селян у XIX і навіть XX ст. від димоходів. Так, за даними дослідників, у мешканців Українських Карпат ще в 1940-х рр. була значна кількість курних хат [43, с. 127]. Часто дим на горищі застосовували й для господарських цілей, наприклад, для копчення м'ясних продуктів (сало, м'ясо, ковбаса тощо).

Важко достеменно встановити час появи коминів, а тому дослідники окреслюють його цілим періодом феодалізму (орієнтовно IX—XVIII ст.) [49]. Перші відомі димарі мали форму прибудованого до печі ковпака, в якому збирався дим. У східних слов'ян комин, як правило, був закритий. На Правобережжі разом із закритим поширений був і відкритий комин, подібний до підвішеного коша. Тоді ж у деяких населених пунктах димарі виплітали з лози та обмазували глиною (на Слобожанщині їх називали «хворостяними»[1] [46, с. 119]) або збивали з дошок — вони мали «шию» і «вивід» [48, с. 154].

[1] Один із таких «хворостяних» коминів на моделі хати матері Т. Шевченка, що знаходиться у музеї с. Керелівка Корсунь-Шевченківського р-ну Черкаської обл., зафіксувала Леся Горошко під час експедиції 2008 р. на Черкащину, а другий — автор статті у Національному історико-етнографічному заповіднику «Переяслав» під час відрядження до Переяслава-Хмельницького (2011).

«Хворостяний» димар на реконструйованій хаті в музеї с. Керелівка Черкаської обл. 2008 р. Фото Л. Горошко

«Хворостяний» димар на реконструйованій хаті чинбаря у НІЕЗ «Переяслав». 2011 р. м. Переяслав-Хмельницький Київської обл. Фото Г. Івашків



Одна з форм димаря з Полтавщини [39, с. 131]

Димарі. 1963 р. с. Дибинці Київської обл. [26, с. 74]

У цій статті докладніше розглядатимемо керамічні димарі, які часто були в асортименті виробів майстрів XIX—XX ст. з різних гончарних центрів України. Дотепер про димарі як вид архітектурної кераміки дослідники згадували лише побіжно — здебільшого про них йшлося у характеристиці того чи іншого гончарного осередку або стосовно діяльності окремого майстра, у звітах роботи експедицій тощо. Джерельною базою для цієї публікації є предмети з фондів багатьох музеїв України та приватних збірок, архівні матеріали Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, Інституту народознавства НАН України (зокрема, експедиційні записи доктора мистецтвознавства Юрія Лащука 1957—1959 рр.), а також польові матеріали автора статті та інших дослідників.

У новітні часи активне побутування цієї архітектурної кераміки визначається досить нетривалим періодом — десь від поч. XX ст. до 1990-х рр. Широкого розповсюдження комини набули у 1960-х рр. — в роки масового житлового будівництва не тільки в Україні, а й на території усього тодішнього Радянського Союзу.

В окреслений часовий проміжок керамічні димарі були поширені в Лівобережній Україні (Полтавщина), Середньому Придніпров'ї (Київщина, Черкащина, Кіровоградщина, Сумщина), Поліссі (Житомирщина), Східному Поділлі (Вінниччина, Хмельниччина), Буковині (Чернівеччина), рідше — Опіллі (Львівщина) й Гуцульщині та Покутті (Івано-Франківщина) тощо.

Передусім з'ясуймо питання про назви димоходів і димарів, які упродовж кількох десятиліть у різних регіонах України зафіксували науковці. Ось окремі з таких назв: «вивід» (Дибинці) [28, с. 97], «труба» (Верба) [1, арк. 250], «верх» (Полуднівка [36, с. 426], Хомутець [1, арк. 155], Комишне[2] [1, арк. 279—280], Конотоп [1, арк. 264], Міські Млини [1, арк. 281]), «штудерний димар» (Царівка) [31, с. 82], «коминок» (Крищинці)[3] [33, с. 31], «лежак»[4] [3, арк. 5], «бовдур» тощо. Проте найуживанішими вважаються такі назви: димар, комин, коминок, вивід, бовдур, верх [29, с. 167].

[2] ПМА. Експедиція Полтавською, Черкаською та Кіровоградською областями. Записано 15.06.1995 р. у Комишному від Олександри Сисенко (1914 р. н.), дружини гончаря Степана Сисенка.

[3] ПМА. Матеріали відрядження 2010 р. до Вінниці. Записано у Музеї гончарного мистецтва ім. О. Луцишина, відділі Вінницького обласного художнього музею (далі — МГМЛ ВОХМ).

[4] ПМА. Експедиція Полтавською, Черкаською та Кіровоградською областями. Записано 19.06.1995 р. у Цвітному від гончаря Івана Кролика, 1925 р. н.

Димар на хаті гончаря В. Поштара. 2008 р. с. Малинці Чернівецької обл. Фото О. Федорчук

Т. Паладійчук (?). Димар на хаті с. Ворничани Чернівецької обл. 2008 р. Фото О. Федорчук

І. Паладійчук із димарем його роботи. 2008 р. с. Малинці Чернівецької обл. Фото О. Федорчук

Димар на будинку гончаря І. Паладійчука. 2008 р. с. Малинці Чернівецької обл. Фото Р. Мотиль

Лише окремі зразки димарів мають суцільний корпус, тобто є єдиним цілим, проте в музейних та приватних збірках переважають вироби, які складаються з двох — верхньої («вершняк») і нижньої («труба», «лежак») або трьох (третьою здебільшого є окремо вмонтовані на штирі пластичні фігурки птахів, рідше — хрести або «шишки», з'єднані з «вершняком») частин.

Щодо технології виготовлення димарі можна поділити на чотири основні групи: димлені, теракотові, полив'яні та комбіновані (поєднання теракотової і полив'яної частин). Висота димарів може сягати від 25—60 см до метра і більше.

За формою вони бувають округлі (Полтавщина [39, с. 131], Чернігівщина, Сумщина[5]), квадратні [26, с. 74—75] або ж комбіновані (до середини — округлі, нижче — квадратні (Новодністровськ) чи навпаки (Дибинці)), рідше — низ та верх округлі, проте різного діаметра (Котельва). Низ деяких димарів гончарі плавно (Чернівеччина, Житомирщина) або різко (Полтавщина) розширювали при осно-

[5] ПМА. Матеріали з відряджень 2008 і 2010 рр. до Києва; фонди Національного музею народної архітектури та побуту НАН України (далі — НМНАПУ). і Національного музею українського народного декоративного мистецтва (далі — НМУНДМ).

І. Паладійчук. Димар. 1986 р. с. Малинці Чернівецької обл. Фото Г. Івашків

П. Кондратюк. Димар. 1986 р. с. Тимар Вінницької обл. Фото Г. Івашків

І. Гончар. Димар. 2003 р. м. Новодністровськ Чернівецької обл. Фото Г. Івашків

ві, що творило невелику підставку («комірець»). Це бачимо і в завершенні нижньої частини — переважно вона однакового діаметра, інколи — дещо завужена доверху, що загалом нагадує форму банки, слоїка (Черкаси) або горщика (Крищинці). Як відомо, округлі димарі майстри виготовляли на гончарному крузі, квадратні (гранчасті) робили вручну.

Різноманітністю форм і способів оздоблення вирізнялися комини з Буковини, особливо Хотинського району Чернівецької області. Йдеться про комини, виявлені в Малинцях та Ворничанах[6]. Деякі димарі нагадують чудернацькі посудини, наприклад, низ теракотового комина гончаря Василя Поштара (1938 р. н.) із Малинців має форму куба з великими прямокутними прорізами на стінках, а на завершенні — горшкоподібна чи грушоподібна посудина з накривкою (тут накривка є імітацією, оскільки з'єднана з основним корпусом виробу). Цей димар і досі функціонує на хаті майстра.

Окрім того, у цьому ж селі димарі виготовляли Тимофій Іванович (? — 1977; батько) та Іван Тимофійович (1943 р. н, син) Паладійчуки. Припускаємо, що один із димарів, зафіксований на хаті в сусідньо-

[6] Інформація і фото від учасників експедиції 2007 р. на Буковину (Хотинський р-н Чернівецької обл.) Романи Мотиль та Олени Федорчук.

му селі — Ворничани, можна атрибутувати як виріб 1960-х — початку 1970-х рр. Тимофія Паладійчука. Комин циліндричної форми з діаметром досить великого розміру; вгорі — чотири округлі отвори для виходу диму, а на вершечку — невелика баня. Подібні бані, баньки («шишки») у XVIII ст. укладали на завершенні печей гончарі зі Львова, а в XIX ст. — Косова, Пістиня та інших гончарних центрів. Підставою для гіпотези про авторство Тимофія Паладійчука може бути, по-перше, коротка відстань від Малинець до Ворничан, по-друге, димар у збірці гончаря Івана Паладійчука (його авторства) має схожі з виробом його батька елементи у формотворенні й оздобленні, однак дещо стрункіший корпус. Один із димарів зафіксовано на даху будинку гончаря.

У фондах НМНАПУ виявлено ще два подібні димарі 1986 р. І. Паладійчука, який виготовляв такі вироби до 1997 року[7]. Це предмети однакового розміру (h — 60, d — 19 см). Хоча вони мають цілісний корпус, проте умовно їх можна поділити на три окремі частини: нижня, наверша і «баня». Один комин вкрито цеглястою [10], інший — зелено-цеглястою [11] поливою.

Ймовірно, один з найбільших димарів, які вдалось зафіксувати, знаходиться в експозиції Чернівецького обласного краєзнавчого музею (комин 2003 р. Івана Гончара з Новодністровська)[8] [23]. Як уже зазначалося, цей предмет має незвичайну форму, а більшої монументальності йому додають віконця-прорізи, дугоподібне завершення та колір чорної поливи.

На коминах окремих хат із територій Львівщини та Івано-Франківщини майстри ставили «нарядні полив'яні ліплені «шишаки» грушоподібної форми» [42, с. 23].

За даними В. Гудака, в різних місцевостях Східного Поділля архітектурна кераміка такого типу часто завершувалася хрестами [25, с. 33]. Дослідниця О. Клименко під час експедиції до Смотрича Хмельницької обл. зафіксувала інформацію про те, що на верхівках коминів тутешніх гончарів, зокрема Костянтина Карповича (1899—?) були фігурки птахів [30, с. 166—167]. Одне наверша від димаря цього автора зберігається у фондах НМУНДМу [30, с. 167].

О. Луцишин. Димарі. 1980-ті рр. с. Крищинці Вінницької обл. Фото Г. Івашків

---

[7] Інформацію записала О. Федорчук під час експедиції 2007 р. на Буковину.

[8] ПМА. Відрядження 2005 р. у Чернівці.

О. Луцишин. Димарі. 1980-ті рр. с. Крищинці Вінницької обл. Фото Г. Івашків

В Адамівці Хмельницької обл. гончар Станіслав Буґас, який за свої вироби отримав бронзову медаль на сільськогосподарській виставці в Проскурові в 1909 р., тоді ж на трубу виготовив круглий «комін», чотири отвори якого мали форму крил [40, с. 66].

Зеленою поливою повністю вкривали «коминки» в Тимарі Вінницької області. Верхня частина одного з них (h — 63, d — 26,5 і 18,5 см) пружком (карнизом) чітко відділена від нижньої труби, вище — чотири округлі отвори, на краях прикрашені смугою з пальцевих тиснень. Поміж отворами є кілька рельєфних багатопелюсткових розеток, а на верхівці — невелика «шишка». Цей комин у 1986 р. виготовив місцевий гончар П.М. Кондратюк [12].

Вдалося зафіксувати «коминки» та декілька форм навершів до них роботи гончаря Олексія Луцишина (1922—2001)[9], який походить з Крищинців Вінницької області. Всі ці предмети датовані 1980-ми рр., а за один із них автор у 1995 р. здобув перемогу на конкурсі робіт учасників I-го Бубнівського Симпозіуму[10] [33, с. 26]. Вироби О. Луцишина складаються з трьох частин: нижньої у формі горщика з вивернутими назовні вінцями та рядом пальцевих тиснень на корпусі; навершя-митри (чи корони) з отворами та завершального декоративного елемента у вигляді фігурки півня. Відмінності полягають хіба в деяких формотворчих рисах (наприклад, нижні частини мають різні лінії корпусів, а верхні — різну кількість та форму отворів; фігурки птахів різняться пластикою та рельєфним оздобленням тощо. Деякі предмети тричастинні, інші (h — 53, d — 24 і 26,5 см) — складено з двох частин, оскільки навершя та низ сполучені між собою [5].

Із «вершняків» цього майстра виокремимо також жовтополив'яний (h — 48; d — 27 і 29 см) із досить складною будовою, адже на конусоподібному корпусі отвори в формі листків укладено двома рівнями. Листки на краях прикрашені або карбуванням, або рядом тиснутих крапок посередині. Окрім того, поміж отворами містяться рельєфні гілочки й листки. Оригінальним є завершальний елемент у вигляді вежі з двома рядами отворів і ритованими лініями [6]. Характерною художньою особливістю виробів майстра можна вважати те, що полив'яні частини корпусу подекуди поєднувалися з теракотовими завершеннями — пластичними фігурками півників.

[9] ПМА. Опрацювання матеріалів експозиції МГМЛ ВОХМ під час відрядження 2010 р. до Вінниці.

[10] ПМА. Тепер цей «коминок» зберігається у фондах ВОХМ; другий подібний — у фондах ВОКМ.

Експериментуючи, О. Луцишин деякі малі наверша (h — 25, d — 28 см) вкривав срібною фарбою та прикрашав двома групами рельєфних трилисників, укладаючи їх поміж більшими отворами [7]. Серед інших цікавим видається декоративний (можливо, це модель) теракотовий «коминок» (h — 26,5, d — 14,5 см) також у вигляді конуса з рядами ажурних прямокутників і крапок [8].

Одним із авторів керамічних димарів є гончар Андрій Бевзюк із с. Киріївка Бернадського р-ну Вінницької обл. На кшталт димарів цього майстра в січні 2010 р. на персональну виставку, що відбулася в НМУНДМ, свій виріб представив кераміст із Києва Сергій Спасьонов. Димар складається з кількох частин різної форми — циліндричної й кулястої, а також карниза, «покрівлі» з чотирма отворами, з'єднаними одним корпусом, і фігурки півня досить великих розмірів [22].

Різноманітні форми та способи оздоблення коминів можна простежити на прикладі виробів з гончарних центрів Середнього Придніпров'я (Київська, Черкаська і Кіровоградська обл.). Так, в основі декору димарів комбінованої форми з Дибинців Київської обл. був ліпний орнамент у вигляді кількох горизонтально укладених кривульок або зиґзагів, які майстри доповнювали попарними розетками чи листками по боках. На одному з боків замість прикраси рослинного характеру майстер рельєфом позначив рік виготовлення (1963), що є досить рідкісним на виробах такого типу [26, с. 74]. Деякі дибинецькі «верхи» нагадували накривки, які мали невеликі прорізи для диму, інші — були подібні до корони з вершком у формі кулі, шпиля або фігурок птахів. Місцеві гончарі димарі не розписували, а лише вкривали поливою цеглястого або зеленого кольорів. Як відзначав Я. Запаско, у 1960-х рр. в Дибинцях знаними майстрами керамічних димарів були В. Коваленко, О. Проценко і М. Гаращенко [28, с. 99].

Протягом кількох десятиліть місцем виготовлення димарів були Бровахи, давній гончарний осередок Черкащини. Комин, вкритий цеглястою поливою, і досі міститься на одному з будинків цього села[11]. Димар має чотиричастинну структуру з двома рядами прорізів різної форми, ряди рельєфних кульок та малу баню вгорі. Наверша дещо нагадує форму корони. Проте її виразні риси можна побачити на іншому наверші, датованому 1964 р., характерними рисами оздоблення якого є прорізні отвори, рельєфні джгутики та фігурка півня вгорі [26, с. 75].

С. Спасьонов. Димар. 2010 р. м. Київ. Фото Г. Івашків

Є. Найден та Урсул у 1959 р. зафіксували, що вже понад 60 років «верхи» робили у Полуднівці Черкаської області. У цей час гончарством, можливо, і виготовленням коминів, там займалися О. Полудень, П. Кириченко, сім'ї Волкогонів і Ліпошків [36, с. 426], а в Сунках цієї ж області — Борис Мартиненко [32, с. 39].

У 1980-х рр. димарями займалися і гончарі Черкас. Один з таких виробів (1989 р.) Івана Сухого складається з нижньої частини, виконаної у формі теракотового циліндра (h — 39, d — 25 см), та вершняка (h — 45, d — 37 см), прикрашеного чотирма пластичними фігурками, що нагадують голови чортів, які чергуються з малими чотирипелюстковими розетками на загальному фоні зі скісної сітки [13]. Наверша вкрите брунатною поливою світлої й темної гам, а самі зображення подано у високому рельєфі.

[11] Комин зафіксувала Л. Горошко під час експедиції 2008 р. на Черкащину.

Димар на будинку с. Бровахи Черкаської обл. 2008 р. Фото Л. Горошко

Навершя димаря. 1964 р. с. Бровахи Черкаської обл. [26, с. 75]

Упродовж в 1950—1960-х рр. димарі були також серед виробів гончарів з Павлівки[12] та Цвітного[13] [3, арк. 1] — Кіровоградської області. Наприклад, у Цвітному глиняні вироби різної форми та призначення (зокрема, димарі і частини димоходів — «лежаки») виготовляли в кількох місцях: промартілі ім. Леніна, колгоспному цеху та в «Касі взаємодопомоги гончарів». «Лежаки» були подібні до слоїків (слоїв), що входили один в другий і творили велику трубу, укладену горизонтально, через яку дим ішов у димар [3, арк. 5].

Центром із виготовлення димарів («труб») на Сумщині було село Межирічі, яке загалом також славилося гончарним промислом та унікальними майстрами [4, арк. 4]. Відомо, що упродовж певного часу димарі були фірмовим знаком Межиріч [50].

У 1958 р. «верхи» (d — 27,5 см) роботи гончарів з Конотопа завершувалися півниками, а внизу прикрашалися рельєфними смугами (пальцевими тисненнями)[14]. Також виявлено два теракотові комини 1920-х рр. із видовженою циліндричною формою, малими карнизами (вінцями) вгорі та внизу, а також дещо розширеним верхом (h — 45, d — 26,5 і 23 см; h — 38, d — 21 і 26,5 см) із Глинська Сумської області. Йдеться про «труби», як одну зі складових димарів, поширених на цій території [14; 15].

Відомим гончарним центром не лише з виготовлення різноманітного посуду, а й димарів також вважалися Валки Харківської області [1, арк. 270].

У Царівці Житомирської обл., де на поч. XX ст. працювало 50 гончарів, верхи димарів переважно мали вигляд пишних корон, прикрашених рельєфними джгутиками, кульками й іншими наліпками [31, с. 82]. Всі комини з цього гончарного осередку, які вдалося виявити у фондах НМНАПУ, димлені, а виготовив їх у 1980 р. місцевий майстер Іван Каченюк. Вироби мають циліндричну форму корпусу, деякі з накривками зверху. Внизу (при основі) комини здебільшого різко розширені, а вгорі простежуємо кілька варіантів їх формотворення: 1) коротка ледь завужена шийка з трьома рядами узорів із пальцевих тиснень, нижче — чотири округлі отвори та ряд із подібними рельєфними прикрашеннями (h — 120, d — 30 см) [16]; 2) така ж шийка з трьома ритованими горизонтальними лініями [17]; 3) виразно розширений округлий виступ, звужений на краю і декорований чотирма рельєфними смужками й однією ритованою горизонтальною кривулькою (h — 62, d — 25 см) [18]. У першому й третьому варіантах комини мають малі округлі накривки з «чіпами».

В асортименті виробів гончарів із кількох осередків Чернігівщини також були димарі («труби») округлої або квадратної форми. Так, в Осмаках такі предмети вкривали поливою, а завершувалися вони «кришкою з ліпним півником» [1, арк. 252]. До верхньої частини димаря (h — 87 см над дахом) гончаря Михайла Гнипа приставлялися ще дві частини внизу, в чому виявлялася ощадливість у використан-

[12] ПМА, Експедиція Полтавською, Черкаською та Кіровоградською областями. Записано 18.06.1995 р. у с. Глинськ Кіровоградської обл. від Анатолія Бурлакова, 1920 р. н.

[13] ПМА, Експедиція Полтавською, Черкаською та Кіровоградською областями. Записано 19.06.1995 р. у с. Цвітне Кіровоградської обл. від гончаря Івана Кролика, 1925 р. н.

[14] Дякі з виробів місцевих майстрів зберігаються у Конотопському краєзнавчому музеї. Див.: [Архів ІН НАНУ. Оп. 2. — Спр. 129. — Арк. 264].

ні цегли та досить легка вага комина (h — 250—300, d — 240 см) [1, арк. 253].

У 1959 р. на багатьох будинках Козельця з'явилися керамічні квадратні димарі [1, арк. 255]. У той же час великий попит на таку ж архітектурну кераміку був в Ічні [1, арк. 257], а в Шатрищі «труби» для хати виготовляли двоюрідні брати — Савка (1828—1906) та Андрій (1861—1932) Гончаревські [1, арк. 264]. 1970-ми рр. датовані два повністю теракотові димарі (h — 107, d — 28; h — 90, d — 26 см) Іллі Пушкара зі с. Верба, які складаються з трьох частин — перша у формі труби, друга нагадує високу макітру, перевернуту догори дном, та з чотирма підковоподібними прорізами, третя — фігурка півня зі штирем внизу [19; 20].

На думку Віктора Міщанина [35, с. 243], димарі були одним із різновидів будівельної кераміки у багатьох гончарних осередках Полтавської обл., зокрема опішненської округи або тепер сіл здебільшого Зіньківського району (Безруки, Глинськ, Старі Млини, Лазьки, Малі Будища, Хижняківка, Міські Млини), деяких сіл Котеленського (Котельва), Чорнухинського (Постав-Мука) [34, с. 68—69, 71; 32, с. 40], Миргородського (Хомутець, Комишне) та інших районів.

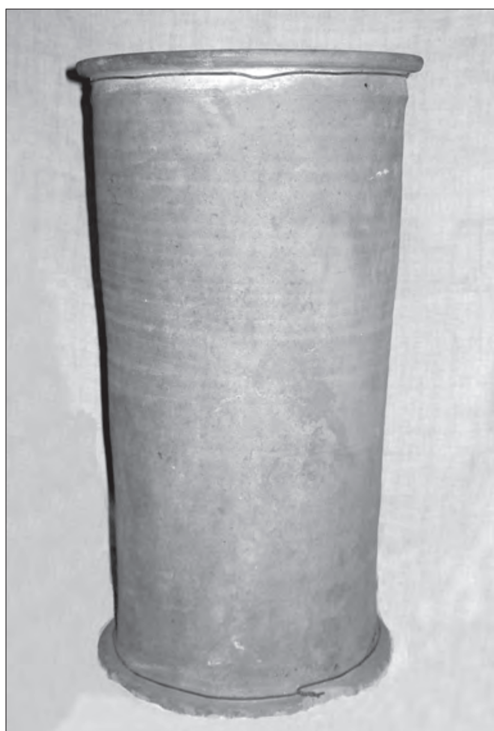
В Глинському Полтавської обл. димарі, які складалися з «підставки» та «головки», почали робити десь із 1912 р. [1, арк. 264]. У Міських Млинах колись виготовляли чотиригранні глиняні комини [1, арк. 281]. Полив'яне наверша (h — 39, d — 30,5 см) Миколи Німця (1939 р. н., гончарством займався до 1974 р.) із Постав-Мук, виготовлене у 1960—1970-х рр., має конусну форму з поділом на дві частини — меншу (верхівку у формі яйця) й нижню (з розширеною основою). На цьому архітектурному елементі автор зробив подвійні ажурні прорізи у формі «сердечок» різного розміру [9; 34, с. 71], а внизу помістив кілька ритованих горизонтальних ліній.

Один із найдавніших димарів, які вдалося виявити, походить з Котельви і датується кінцем XIX — поч. XX ст. [21]. Його основу складає циліндр, з різко розширеною округлою частиною вгорі, яка до країв вінець виразно звужена (h — 56, d — 20 і 24 см). Характерними ознаками цього димаря є карбований край, оздоблення у вигляді рельєфних смуг (три в місці найбільшої опуклості і дві на нижній частині корпусу), рельєфні багатопелюсткові розетки і

І. Сухий. Наверша і низ димаря. 1989 р. м. Черкаси. Фото Г. Івашків

автограф з ритованим позначенням великих літер — «А Д І В».

«Верхами», себто димарями, славилися й гончарі з Хомутця, зокрема Павло Калачник (1847—1909) [1, арк. 276] і Григорій Скидан (1873—1945). Вироби останнього мали персневидний виступ (уже згадуваний — «комірець»), рясно прикрашений ліпленням [1, арк. 155]. У 1957 р. в цьому гончарному осередку були поширені округлі димарі, оздоблені рельєфними та пластичними елементами, як, наприклад, зубці, розетки, фігурки птахів [1, арк. 276]. У цей час там працював 80-літній Федір Курило (1877 — ?), який свої «верхи» вкривав цеглястою



Димар. 1920-ті рр. с. Глинськ Сумської обл. Фото Г. Івашків

І. Каченюк. Димар. 1980 р. с. Царівка Житомирської обл. Фото Г. Івашків

І. Каченюк. Наверша і низ димаря. 1980 р. с. Царівка Житомирської обл. Фото Г. Івашків

поливою, а на їх завершеннях поміщав пластичні форми, наприклад, у вигляді булави чи фігури півня.

1957 р. гончар з Комишні Сергій Їжак згадував, що в цій місцевості «колись і тепер роблять димарі» [2, арк. 18], а найбільше «верхів» там виготовляли в часи нової економічної політики (НЕП) [47, с. 277]. Ці предмети переважно складалися з двох частин — «труби» і «верха». «Верхи» традиційно були двох видів — округлі та квадратні. По краях їх прикрашали пальцевими тисненнями. Відомо, що один із комишнянських гончарів Тиміш Лускань (1888 — ?) у 1950-х рр. виготовляв керамічні комини на замовлення [1, арк. 280]. Його «верхи» мали «поля» (плоскі стінки чотирикутника) та «головку» вгорі, а декоративними прикрасами для них часто були «карнизи» та «ліплена мережка» [1, арк. 280]. Мешканці цього села і довколишніх сіл замовляли також димарі і в іншого майстра — Степана Сисенка (1909—1989)[15].

Ірина Сакович зазначала, що в Полтавській обл. майстри часто прикрашали димарі ліпленими голубами зі світлої глини [42, с. 23]. Подібні димарі дотепер можна побачити на деяких будинках Опішного, однак за пластикою вони більше подібні не до голубів, а до півнів[16].

Окремо слід акцентувати на пластичному зображенні півня, яке траплялося на димарях із різних регіонів України і, ймовірно, пов'язувалося з тим, що в давні віки такі магічні образи виконували охоронні функції. Це виражалося як у самому будівництві житла, так і в численних архітектурних прикрасах, зокрема різьблених з дерева, випалених з глини чи вирізаних або карбованих з металу тощо.

Відомо, що дахи помешкань XIX ст. у багатьох країнах прикрашали по-різному: в Україні здебільшого одним-двома металевими півнями (один із складових цього птаха (гребінець) збігається з назвою архітектурних елементів двосхилого даху — гребенями даху). У народній архітектурі Росії це найчастіше проявлялося в парних дерев'яних фігурах коня («конька» з головою та шиєю), а трикут-

І. Пушкар. Димар. 1970-ті рр. с. Верба Чернігівської обл. Фото Г. Івашків

М. Німець. Навершя димаря. 1960—1970-ті рр. с. Постав-Муки Полтавської обл. [34, с. 71]

[15] ПМА. Експедиція Полтавською, Черкаською та Кіровоградською областями. Записано 15.06.1995 р. від Олександри Сисенко (1914 р. н.), дружини гончаря Степана Сисенка.

[16] Один із таких димарів зафіксувала під час відрядження 2006 р. до Опішного Галина Виноградська.

Димар. Кін. XIX — поч. XX ст. м. Котельва Полтавської обл. Фото Г. Івашків

Димар на будинку смт. Опішне Полтавської обл. Фото Г. Виноградської

не завершення даху називали «коньком». Дахи будинків у Словаччині оздоблювали керамічною композицією у вигляді торсу жінки, на голові якої півень, а руки підняті догори [41, с. 461].

Півень — це поширений і багатоплановий символ. У ньому, окрім символу сонця, вогню, войовничості й воскресіння, вбачали ще й оберіг від пожежі, уособлення домашнього вогнища [38, с. 92—93]. Тому стилізоване зображення цього свійського птаха часто можна було побачити на дахах, шпилях будівель, флюгерах, а також скринях, рушниках, емблемах та гербах. У Китаї червоного півня малювали на стіні будинку, що вважалося талісманом від вогню [44, с. 310]. Очевидно, всі ці символічні наповнення образу півня давали підстави й гончарям застосовувати такі фігури на димарях, але водночас з обереговою їм надавалася й декоративна функція. Очевидно, згадки про голуба у деяких дослідженнях слід вважати помилковими.

Висновки. Отож, димарі, маючи головне призначення — виводити через димохід дим із житла, вирізнялися місцевими назвами, формами, технологією виготовлення (теракотові, димлені, полив'яні повністю і комбіновані) та способами оздоблення (ритування, рельєф, ажур, пластика). Поряд із коминами зі суцільним корпусом поширеними були ті, які складалися з двох-трьох частин. Так, нижня частина майже всіх димарів була теракотова, навершя майстри здебільшого вкривали зеленою, брунатною або цеглястою поливами. Димарі з Крищинець, Смотрича, Верби та деяких гончарних осередків з Полтавщини і Кіровоградщини завершувалися пластичними фігурками птахів (півнів), а в окремих центрах Східного Поділля — хрестами та вежами.

На основі численних керамічних пам'яток, архівних джерел та усної інформації, тобто польових матеріалів із експедицій та відряджень в різні регіони України, у статті визначено основні області, гончарні центри та імена гончарів, які виготовляли комини. Прикметно, що в деяких родинах ця майстерність передавалася із покоління в покоління (від батька до сина). На основі музейних збірок та приватних колекцій можна простежити головні ознаки схожості та відмінності димарів різного періоду, головно 1960—1980-х рр. Найбільша кількість димарів 1980-х рр. одного автора зберігається у Вінниці в Музеї гончарного мистецтва ім. О. Луцишина, а також у фондах краєзнавчого та художнього музеїв цього міста.

Як уже зазначалося, масове виробництво димарів припинилося десь у 1990-х рр. Відтак, керамічні димарі, виготовлені на поч. XXI ст., здебільшого мають декоративний характер, оскільки були виконані або для виставок, або на замовлення музеїв.

Центри виготовлення керамічних димарів в Україні:

Вінниччина: *Крищинці, Тимар*
Івано-Франківщина

Кіровоградщина: *Цвітне, Павлівка*
Львівщина
Полтавщина: *Безруки, Глинськ, Старі Млини, Лазьки, Малі Будища, Хижняківка, Міські Млини, Постав-Муки, Хомутець, Комишне, Котельва*
Сумщина: *Межирічі, Глинськ, Конотоп*
Харківщина: *Валки*
Хмельниччина: *Смотрич, Адамівка*
Черкащина: *Черкаси, Полуднівка, Сунки, Бровахи*
Чернівеччина: *Малинці, Новодністровськ*
Чернігівщина: *Верба, Ічня, Козелець, Осмаки, Шатрище*

Умовні скорочення

Архів ІН НАНУ — архів Інституту народознавства НАН України
ВР ІМФЕ НАНУ — відділ рукописів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України
ВОКМ — Вінницький обласний краєзнавчий музей
ВОХМ — Вінницький обласний художній музей
МГМЛ ВОХМ — музей гончарного мистецтва ім. О. Луцишина Вінницького обласного художнього музею
НІЕЗ «Переяслав» — Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав»
НМЗУНвО — Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному
НМНАПУ — Національний музей народної архітектури та побуту України
НМУНДМ — Національний музей українського народного декоративного мистецтва
ЧОКМ — Чернівецький обласний краєзнавчий музей

1. Архів ІН НАНУ. — Оп. 2. — Спр. 129. — 311 арк. (Лащук Ю. Матеріали експедиційного обстеження народної кераміки України. 1959—1963 рр.).
2. ВР ІМФЕ НАНУ. — Ф. 14-5/198/1 (Лащук Ю. Матеріали експедиції 1957 р. до Полтавської області).
3. ВР ІМФЕ НАНУ. — Ф. 14-5/198/2 (Лащук Ю. Матеріали експедиції 1958 р. до Кіровоградської області).
4. ВР ІМФЕ НАНУ. — Ф. 14-5/198/3 (Лащук Ю. Матеріали експедиції 1958 р. по вивченню гончарства Сумської, Вінницької та Чернігівської областей).
5. МГМЛ. К 651. КН 7903.
6. МГМЛ. К 618. КН 7870.
7. МГМЛ. ТЗ 305.
8. МГМЛ. К 635. КН 7887.
9. НМЗУГвО. КН-7660/К 7639.
10. НМНАПУ. КС 6972. КВ 1019/95.
11. НМНАПУ. КС 6973. КВ 1019/96.
12. НМНАПУ. КС 6891. КВ 1001/52.
13. НМНАПУ. КС 8032. КВ 1194/18.
14. НМНАП. НД 10118. КВ 912/67.
15. НМНАПУ. НД 1019. КВ 912/68.
16. НМНАПУ. КС 2385. КВ 261/1.
17. НМНАПУ. КС 2386. КВ 261/2.
18. НМНАПУ. КС 2387. КВ 261/3.
19. НМНАПУ. КС 5051. КВ 704/85
20. НМНАПУ. КС 5052. КВ 704/86.
21. НМНАПУ. КС 9317. КВ 1699/21.
22. НМУНДМ. К-13542.
23. ЧОКМ. Експозиція.
24. Бубнівська кераміка. Всеукраїнський симпозіум-практикум з народного гончарства (проспект учасників). — К. : Спілка майстрів народного мистецтва України, 1995. — 43 с.
25. *Гудак В.А.* Символіка в орнаментиці народної кераміки Вінниччини / В.А. Гудак // Громадянське покликання митця. — Львів : Вища школа, 1977. — 157 с.
26. *Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я / Леся Данченко. — К. : Мистецтво, 1974. — 192 с.
27. *Жайворонок В.* Знаки української етнокультури: словник-довідник / Віталій Жайворонок. — К. : Довіра, 2006. — 704 с.
28. *Запаско Я.П.* Гончарне мистецтво с. Дибинці, Київської області / Я.П. Запаско // Народна творчість та етнографія. — 1960. — № 3. — С. 96—99.
29. *Караванський С.* Практичний словник синонімів української мови / Святослав Караванський. — К. : Кобза, 1995. — 472 с.
30. *Клименко О.* Гончарні осередки Черкаської, Чернігівської, Львівської, Хмельницької та Тернопільської областей / Олена Клименко // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1995. — Опішне : Українське народознавство, 1996. — Кн. 3. — С. 159—172.
31. *Лащук Ю.* Народне мистецтво Українського Полісся / Юрій Лащук. — Львів : Каменяр, 1992. — 134 с.
32. *Ликова О.* Скарби Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному / Оксана Ликова, Олесь Пошивайло // Український керамологічний журнал. — 2003. — № 2—4. — С. 34—43.
33. *Мельничук Л.* Олексій Луцишин: спомин про майстра / Лідія Мельничук. — Вінниця : Книга-Вега, 2003. — 72 с.
34. *Міщанин В.* Гончарство в селах Поставмука, Городище та Лісова Слобідка Чорнухинського району Полтавської області / Віктор Міщанин // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. — Опішне :

Українське народознавство, 2001. — Кн. 1. — С. 64—75.
35. *Міщанин В.* Північна група малих осередків гончарства Опішненського району (друга половина XIX—XX століття) / Віктор Міщанин. — Опішне : Українське народознавство, 2005. — 304 с.
36. *Найден Є.* Відомості про осередки гончарного виробництва по Черкаській області / Євген Найден, Урсул // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. — Опішне : Українське народознавство, 1995. — Кн. 2. — С. 421—427.
37. *Плотникова А.А.* Дым / А.А. Плотникова // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / под общ. ред. Н.И. Толстого : В 5 т. — М. : Международные отношения, 1999. — Т. 2. — С. 168—170.
38. *Потапенко О.І.* Словник символів / О.І. Потапенко, М.К. Дмитренко, Г.І. Потапенко та ін. ; заг. ред. проф. О.І. Потапенка. — К. : Редакція часопису «Народознавство», 1997. — 156 с.
39. *Пошивайло О.* Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина) / Олесь Пошивайло. — Опішне: Українське народознавство, 1993. — 280 с.
40. *Прусевич А.* Гончарный промисел в Подольской губернии / Александр Прусевич // Кустарные промыслы Подольской губернии. — К. : Типо-Литография С.В. Кульженко, 1916. — С. 9—118.
41. *Рыбаков Б.А.* Язычество Древней Руси / Б.А. Рыбаков. — М. : Наука, 1988. — 784 с.
42. *Сакович І. В.* Народна керамічна скульптура Радянської України / І.В. Сакович. — К. : Наукова думка, 1970. — 88 с.
43. *Сілецький Р.* Сільське поселення та садиба в Українських Карпатах XIX — початку XX ст. — К. : Наукова думка, 1994. — 140 с.
44. *Соколов М.Н.* Петух / М.Н. Соколов // Мифы народов мира:энциклопедия в двух томах. — М. : Советская энциклопедия, 1992. — Т. 2. — С. 309—310.
45. *Станкевич М.* Художня кераміка / Михайло Станкевич // Антонович Є.А, Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. — Львів : Світ, 1992. — С. 77—85.
46. *Сумцов М.Ф.* Слобожане. Історико-етнографічна розвідка / М.Ф. Сумцов. — Харків : Акта, 2002. — 230 с.
47. *Ханко О.* Гончарський промисел у Комишні / Остап Ханко // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. — Опішне : Українське народознавство, 2001. — Кн. 1. — С. 264—280.
48. *Щербаківський В.* Українське мистецтво. Вибрані неопубліковані праці / Вадим Щербаківський. — К. : Либідь, 1995. — 288 с.
49. Народна архітектура [Електронний ресурс] / http: // etno.uaweb.org /mynuvshyna.
50. Народні ремесла Сумщини / [Електронний ресурс] / prost.muzeum/tourists/ua

Halyna Ivashkiv

PECULIARITIES OF FORM AND DÉCOR OF CERAMIC CHIMNEYS

The article explores questions of use, typology and artistic peculiarities of ceramic chimneys as a kind of architectural ceramics. Their names in different regions of Ukraine have been recorded, time of their use has been outlined, major forms and decoration have been analyzed. Ceramic centres where the chimneys were made and authorship of some of them have been determined.

Keywords: architectural ceramics, chimney, stove, smoke, form, décor, relief elements.

Галина Ивашкив

ОСОБЕННОСТИ ФОРМЫ И ДЕКОРА КЕРАМИЧЕСКИХ ДЫМАРЕЙ

В статье рассматриваются вопросы назначения, типологии и художественных особенностей керамических дымарей как вида архитектурной керамики. Их названия зафиксированы в разных регионах Украины, указано время бытования, проанализированы основные формы изделий и украшения. Установлены гончарные центры, в которых изготовляли дымари, а также авторство отдельных из них.

Ключевые слова: архитектурная керамика, дымарь, печь, дым, форма, декор, пластические элементы.

Олег БОЛЮК

ОСНОВИ СИСТЕМАТИЗАЦІЇ ДЕРЕВ'ЯНОГО ОБЛАШТУВАННЯ ТА АРХІТЕКТУРНІ ЕЛЕМЕНТИ ІНТЕР'ЄРУ ЦЕРКОВ

Розглянуто критерії систематизації дерев'яного облаштування церковного інтер'єру. Подано типологію архітектурних елементів храму, які оздоблені профілюванням та різьбою.

Ключові слова: архітектура, церква, інтер'єр, облаштування, дерево, мистецтво, декор.

Символіко-догматичне значення християнського храму виражає ідея єднання Спасителя зі своєю Церквою через Пресвяту Євхаристію. Навколо цієї величної думки християнської теології історично сформувалась система богослужбових та церковних предметів, зокрема дерев'яних, що узагальнено можна означити облаштуванням. Синонімічні дефініції цієї сукупності предметів й конструкцій у науковій літературі відомі ще як обладнання, обстава.

Протягом півторастолітнього періоду наукового зацікавлення українськими церквами ступінь їх дослідження залишається не цілком задовільним, відтак воно не втратило своєї актуальності. Зі значного переліку спеціалізованих праць простежується спрямування вченими уваги переважно на народне церковне будівництво або іконопис, і лише спорадично — на облаштування інтер'єру, насамперед стаціонарних дерев'яних конструкцій. Тому окремим завданням статті є спроба систематизувати корпус (й не завжди ансамбль) стаціонарного архітектурного облаштування на основі досліджень інтер'єрів українських дерев'яних церков західних областей України.

Питанням типології обладнання храму вже займались зарубіжні та вітчизняні вчені. Однак на основі вивчених автором літературних джерел, присвячених цій проблематиці, можна резюмувати, що іншомовні праці стосуються переважно святинь римо-католицького обряду, які мають дещо відмінну організацію інтер'єру, аніж простір церков східного віровизнання. Також проводилась типологія церковної атрибутики без поділу за матеріалом чи в іншому, відмінному від дерева, матеріалі, тобто узагальнено, або, наприклад, ґрунтовно класифікувалась лише церковна агіопластика [10]. Так, серед видань про типологію християнського сакрального облаштування на особливу увагу заслуговує монографія італійських учених Бенедетти Монтевеччі та Сандри Васко Роччі [23]. У ній автори упорядкували термінологічний словник предметів, які застосовують у латинському богослужбовому обряді, однак багато з них наведені у виданні як приклади, властиві також православному віросповіданню, що дає змогу послуговуватись цим словником для систематизації облаштування українських церков, особливо в західних регіонах країни, де мистецтво Східної й Західної Церкви активно взаємно запозичувалось. Принагідно зазначимо, що італійські вчені періодично покликаються на праці одного із перших дослідників церковного облаштування — Жоржа де

Іл. 1. Арка-виріз (просвіт) з боку нави у вигляді профільованих отворів-вікон недіючої церкви с. Ростока Міжгірського р-ну Закарпатської обл. Фото О. Болюка, 28 серпня 2009 р. Експедиція відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України. Публікується вперше

Флері [24]. У французького автора на підставі численних археологічних фактів проаналізовано хронологічну послідовність виникнення та утвердження системи облаштування храму.

Важливими науковими орієнтирами у висвітленні питання типології дерев'яного церковного облаштування стали праці відомих вчених М. Драгана [11], Я. Константиновича [14], С. Таранушенка [20], Б. Ковачовичової-Пушкарьової та І. Пушкаря [13], М. Моздира [15], М. Станкевича [18] та інших постатей.

З дисертаційних та монографічних праць останнього десятиліття, у яких означена типологія обстави, варто відзначити роботи А. Клімашевського [12], Р. Одрехівського [16], однак кожна з них потребує певних уточнень. Дослідники у своїх пошуках також обмежились територіально. Так, А. Клімашевський вивчав церковну обставу Західного Поділля та Покуття, Р. Одрехівський — дещо ширше, — Східну Галичину.

У дисертації автора статті стисло розглянуто стаціонарні частини обладнання церкви, а саме аркивирізи та хори, які належать до нерухомих конструкцій інтер'єру [9]. У роботі брались до уваги в основному церкви з території Українських Карпат.

Пропонована типологія богослужбових та церковних предметів значною мірою матеріалу базується на обмірах, замальовках, кресленнях й світлинах оздоблених деталей пам'яток, виконаних під час комплексних мистецтвознавчих експедиційних досліджень 1995—2010 рр. Також враховано матеріали індивідуальних досліджень автора дерев'яних сакральних об'єктів Бродівського, Дрогобицького, Сколівського, Старосамбірського, Стрийського, Турківського р-нів Львівської обл. (1994—1999 рр.), опрацьовані методом інвентаризації (опису) і технічної документації (креслення з вимірами, світлини). Церковні раритети й сучасні вироби, виявлені та зафіксовані у часі комплексних мистецтвознавчих експедицій на Закарпаття, Галицьку Бойківщину, Підгір'я, Покуття, Опілля, Північні Буковину й Бессарабію, Буковинську Гуцульщину, Рівненське Полісся, досі не представлені або тільки фрагментарно подані дослідниками як вартісні твори церковного мистецтва.

У теоретичному аспекті із типологією творів тісно пов'язані структурно-функціональний принцип, художній аналіз, а також історико-компаративний метод, який уможливив з'ясування генезису, еволюції та трансформації системи обладнання церков західних територій України.

Дерев'яне богослужбове та церковне обладнання належить до значної ділянки морфологічної структури декоративного мистецтва, й найбільше проявилось у декоративно-прикладному мистецтві, оскільки поєднує утилітарність та естетичні ознаки. Інколи окреме облаштування в церковному інтер'єрі проявляється як твір монументально-декоративного мистецтва. Наприклад, профільовані арки-вирізи (просвіти) нагадують архівольти з архітектурними профілями, відтак за сприйняттям близькі до ліпнини фасадних площин.

Із технологічними прийомами оформлювального мистецтва споріднені архітектурно-оздоблювальні елементи в інтер'єрі церкви, які імітують класичні пілястри, капітелі ордеру, одначе насправді є плоскими деталями, кріпленими до стіни.

У храмі трапляються також дерев'яні конструкції, які за змістом є своєрідними об'єктами поклонінь, вшанувань молитвами, що встановлюють перед іконостасом біля тетраподу у певні християнські свята, а в інші дні стоять вздовж стін трансепта чи нави. До таких виробів варто віднести площинно-силуетні зображення сцен «Воскресіння», «Розп'яття з Пристоячими», деякі різновиди вертепів («шопок»), які поширились за останнє століття. Так, вирізане по контуру силуету площинне Розп'яття та

інші постаті біля нього розписують з лицьового боку, а основу трапецієвидної форми намагаються оформити у вигляді рельєфного каменистого підвищення. До такої «голгофи» інколи кріплять різьблені з дерева череп Адама, знаряддя Христових тортур. Загалом такі конструкції за формою, способом виготовлення та подачею наближені до виробів театрально-декораційного мистецтва.

У систематизації усіх виробів художнього деревообробництва, запропонованій професором М. Станкевичем, до родових відмін — архітектурного оздоблення, сакральних й обрядових дрібних предметів та меблів, — тією чи іншою мірою стосується церковне облаштування. Втім, основний відсоток дерев'яного церковного обладнання належить ужитковому мистецтву, а саме частині його виду — художньому деревообробництву, і становить, згідно з твердженням М. Станкевича, «важливий рід художнього деревообробництва із широким розгалуженням типологічних груп, підгруп і типів» [18]. Культові та обрядові предмети означено як рід, до якого належать типологічні групи — різьблені ікони, патериці, підгрупи різних хрестів, свічники, аналої, виносні ікони, скарбнички і церковні скрині, дарохранильниці, лави, пристінні вівтарі, казальниці [18, с. 231—322].

Повноцінне вивчення системи дерев'яних сакральних, обрядових й ужиткових предметів храму слід розглядати відповідно до розташування конструкцій у певній частині (зоні) інтер'єру церкви, що обумовлено літургійною чинопослідовністю та богослужбовими требами. Так, зокрема, Простір літургії Євхаристії збігається з абрисами святилища і поширюється на передіконостасну солею, на яку виходять із пресвітеріума священнослужитель зі святими Дарами на Малому й Великому Вході та диякон із свічкою. Відповідно до означеного поля церковного обладнання належать: головний престол (з ківорієм), дарохранильний кивот, проскомидійник, горне сідалище, запрестольна (храмова) ікона, напрестольний хрест, благословенний (цілувальний, ручний) хрест, рипіда (флабелум), тобто предмети, що максимально задіяні у час цієї частини богослужби.

Важливими критеріями типології також є практичне використання кожної конструкції церковного обладнання. Залежно від призначення, наприклад,

Іл. 2. Арка-виріз (просвіт) з парапетами та стовпцями-свічниками вигляд (з боку притвору) церкви с. Гукливий Воловецького р-ну Закарпатської обл. Фото О. Болюка, 19 серпня 2009 р. Експедиція відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України. Публікується вперше

предмета-основи для Проскомидії, проскомидійником може бути спеціально монтована конструкція (інколи двоярусна чи з іконою-ретабулумом) із доповненням християнської символіки на її площинах. В багатьох церквах проскомидійником є звичайний стіл, комод чи тумба, які виготовлялись не навмисне для обладнання святилища, а як предмети житла, й потрапили у церковний інтер'єр вже згодом. Подібно до цього серед церковного обладнання можна зустріти перенесені з житлових приміщень фотелі, крісла, стільці чи ослони, які призначені тепер для горного сідалища або сопрестолій.

Наступною важливою ознакою церковного твору для визначення його типу є архітектоніка. Так, вже взятий за приклад проскомидійник може бути у вигляді ніші, закритої фігурно-профільованими та різьбленими дверцятами, підвісної чи наземної шафки, із розписаними площинами фасаду, навіть з біблійними сюжетами, зображеннями святих.

Варто зазначити, що на території дослідження впродовж кількох століть Українська Церква зазнавала і дотепер спорадично відчуває вплив інших християнських інституцій, що пов'язано з релігійними переконаннями й, навіть, політичною ідеологією. Особливо показовими є тривалі інспірації Римо-Католицького костелу, Московської Православної Церкви, й періодично — Словацької Православної, Угорської Католицької, Румунської Православної Церков. Такий факт є важливим для

об'єктивного визначення рівня їхньої експансії, зокрема в архітектурі та облаштуванні вітчизняних святинь. Тому в діючому храмі можна натрапити на окремі конструкції та предмети, властиві іншому християнському обрядові, однак, пристосованому або використовуваному не за призначенням сучасними релігійними громадами. Відтак потрібно пам'ятати, що на формування інтер'єру церкви безпосередньо впливали конфесійна приналежність й утвердження певних канонів та приписів впродовж розвитку християнства.

Іншим чинником, від якого залежить обладнання простору храму, є габарити самої будівлі. Розміри приміщень церкви, особливо нави, де мала молитись громада, залежали, окрім фізичних можливостей використовуваного матеріалу, конструктивних прийомів зведення будівлі, естетичних засад її сприйняття, від кількості парафіян. Завдяки величині цієї частини церкви, пропорційно визначались площі святилища й притвору, висота перекриття та інші особливості будівлі. Обов'язково враховували вже визначені параметри престола, отворів вівтарної перегородки та іншого обладнання. Усе це впливало на композиційно-просторове облаштування святині, особливо іконостаса, бокових вівтарів, хорів.

Рівень художнього оформлення святині значною мірою залежав від можливості громади замовити кращих теслярів, сницарів, іконописців. Через слабку спроможність оплати за роботу фаховим майстрам парафіяни часто задовольнялись виробами непрофесійних митців. Тому інтер'єри храмів переважно диспонують обладнанням, різним за ступенем художньої цінності. Прикметно, що на формування інтер'єру церкви суттєво впливав і впливає фактор відчуття естетики оформлення приміщень — основних та допоміжних. Традиційно внутрішній простір української християнської будівлі становить, як відомо, пресвітерія (абсида, вівтар, святилище) [2, 2 Хр.:7; 17, с. 24, 52—53], нава й притвор. Додатковими приміщеннями часто є захристія (захристіє) та ґанок (зовнішній притвор), й над бабинцем, як верхній ярус, — хори чи емпора, дзвіниця [21, с. 154—156, 174].

Розташування багатьох предметів обстави — високохудожніх чи звичайних столярних виробів, особливо у допоміжних приміщеннях храму, є поширеним явищем. Це пов'язано значною мірою з браком площі для зберігання невживаних речей. Також мало використовувані предмети різної якості нагромадились в інтер'єрі церкви як офіра жертводавців, оскільки їх зберігають тривалий час. Окремі з таких предметів стають навіть певними родинними реліквіями, за якими доглядають молодші покоління жертводавців, незалежно від художньої цінності виробу.

Окремі твори художнього деревообробництва у храмі, починаючи від стаціонарних конструкцій до невеличких виробів, можна при потребі трансформувати, тобто змінювати конфігурацію абрису, або, у випадку негабаритних предметів, транспортувати без зміни їх форми. Відтак виготовлене з дерева церковне обладнання, яке береться до уваги у систематизації його типів, поділяється за ознаками його можливості переміщення (мобільності), обумовленого як богослужбовими потребами, так і випадковими (практичними) на нерухомі (стаціонарні), рухомо-нерухомі (частково рухомі, напіврухомі) та рухомі (мобільні) або з іншою назвою — церковні меблі.

До нерухомих (стаціонарних) конструкцій належать архітектурні елементи інтер'єра, практично усе габаритне обладнання святилища, нави та притвору, більшість освітлювальних приладів та типологічних груп релікваріїв. До групи рухомо-нерухомих (напіврухомих) конструкцій належать вироби, які мають окремі частини, що рухаються при потребі, чи окремі предмети, котрі переміщують в особливих випадках — під час процесій або без демонтажу у період необхідності проведення ремонтних робіт, певних реконструкцій будівлі та інших оновлень. Їх становлять насамперед запрестольний вівтар, коли є змінними його основні ікони під час певних свят; рипіди (флабелуми); тетрапод. Завдяки рухомості Царських й дияконських Врат іконостас належить цій групі облаштування. Рухому групу дерев'яних предметів облаштування становлять (окрім усіх столярних виробів — меблів) ручні хрести, переносні аналої, офірна скринька, ставники (поставці), які переміщують не тільки у відповідних моментах богослужінь.

Отже, елементи системи художнього дерев'яного обладнання інтер'єру церкви у її типології диференціюються, окрім специфіки розміщення, також за ін-

шим важливим критерієм — можливістю переміщення (мобільності) чи відзначаються трансформацією деталей, або цілковитою стаціонарністю.

Остання ознака стосується насамперед конструкцій будівлі, які виразно акцентують особливість інтер'єру. До типології залучені архітектурні деталі, за умови наявності на них, принаймні, найпоширенішого виду дерев'яного оздоблення — плоского профілювання. Воно найвиразніше проявилось у ***арках-вирізах*** (переходах) між нефом та притвором, що нагадує арку мурованого храмобудівництва ще з періоду античності. Конфігурації отворів мають досить широку варіативність, хоча стіни таких переходів між притвором та святилищем є несучою конструкцією покриття будівлі і, в окремих випадках, ще й підкупольного барабана. Варто зазначити, що в українському мурованому храмобудівництві у переходах між притвором та навою не виявлено значного розмаїття конфігурацій, що свідчить про самостійний розвиток такого виду оздоблення у дерев'яних церквах. Теслі, прикрашаючи випусти стін ззовні, не оминали також оздобити й арку притвору, оскільки деревина уможливлювала експериментувати із складним профілюванням переходів.

У дерев'яному храмобудівництві відомі *сегментна* (фрагмент кола), *арочна*, *лінійно-зубчаста*, *ступінчасто-зубчаста*, *лінійно-хвиляста*, *ступінчасто-хвиляста* форми вирізів (як варіант — хвиляста із осьовим завершенням дармовиса над переходом), а також в окремих церквах Закарпаття — у формі *віконних отворів* по боках порталу нави (Див. Іл. 1.). Розвиток форм вирізів між бабинцем та навою походить, очевидно, від віконних та дверних отворів житлових будівель, тому останній тип арок архаїчний. У найстаріших існуючих церквах камерність будівель розділяє у нижній частині біля підлоги огорожа-парапет із входом-порталом й вигадливими вирізами з боків та вгорі [1, с. 17][1].

[1] Сегментний виріз надпоріжника із вікноподібними отворами луковидного завершення, що нагадують готичну форму «ослиного хребта», є у церкві Введення с. Розтока; сегментного завершення — у церкві с. Нересниця (з випуклими елементами); арочного — в храмі с. Данилове. Вікноподібні отвори прямокутної форми виявлено у переходах закарпатських церков XV—XVII ст. с. Колодне, Середнє Водяне, Олександрівка, Діброва, Крайникове. В останній церкві перехід формує трапецієвидний портал, прикрашений різьбленням.

Іл. 3. Рельєфне зображення херувима на парусах нави церкви Архистратига Михаїла, 1903 р. (архітект. Василь Нагірний, Олексій Марків з Ценеви — майстер) с. Ясениця Замкова Старосамбірського р-ну Львівської обл. Фото О. Болюка, 15 серпня 2005 р. Експедиція відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України. Публікується вперше

Межі притвору й нави інколи визначають, окрім фігурного завершення отвору, ***парапети***, складені з брусів, що становить вже комбінований тип арок (*арка з парапетом*). Іншим варіантом її оздоблення, відповідно типом у систематизації обладнання, є точені або, навіть, тесані *стовпці* з виїмками *для свічок* (Гукливе), чи високі *стовпці-опори* (Пилипець, Ізки, Репинне), тому вирізняємо *арки зі стовпцями* (Іл. 2.). Елементи профілювання колонок окремих церков повторюють форми стовпців галерей екстер'єру. Оздоблення переходів стовпцями (*колонами*) круглого січення трапляється у церквах «хатнього» (безверхого) типу.

Іконостасна арка, у випадку відносно невисокої вівтарної перегородки, візуально сполучає простори під перекриттям нави та святилища і уможливлює оглядати розписи склепінь у вівтарі. Її вирізували переважно у вигляді *трикутника*, *трапеції* чи *окружності (сегмента)* [22, с. 33—34].

Подібно до надіконостасної арки (окрім трикутної конфігурації) вирізують в аналогічних абрисах отвори трансепта — бокових нефів тоді, коли будівлю розширюють чи відразу зводять з просторими

Іл. 4. Відмежування балюстрадою солеї від нави у церкві Миколая Чудотворця 1945 р. с. Бистричі Березнівського р-ну Рівненської обл. Фото О. Болюка, 31 травня 2010 р. Експедиція відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України. Публікується вперше

приміщеннями. Також трапляються профільовані вирізи входів у ризницю, паламарню.

У дерев'яних церквах XVII — першої пол. XIX ст., що донині діють без капітальних ремонтів, збереглись оздоблені виїмчастим різьбленням ***бруси*** — кріплені навхрест стяжки у підкупольному просторі апсиди або й хорів для зміцнення конструкції цих частин будівлі[2] [8]. В останньому випадку, окрім орнаментальних різьблених смуг чи розет, інколи компоновані написи про майстрів-теслів, дату побудови або, навіть, ктитора, що аналогічно інформації на надпоріжнику порталу притвора[3] [7].

Рідкісним є розміщення профілювання й різьблення на склепіннях нави, — ***платвах***, карнизах, які обрамлюють коробове склепіння, або на ***парусах*** (*вітрилах*, *«пендативах»*) підкупольного простору[4] [5; 6]. Взагалі унікальним як для розташування тут, на парусах, є рівнокінцевий хрест контурно-виїмчастої різьби церкви св. влмч. Дмитрія 1757 р. с. Луковиця Глибоцького р-ну Чернівецької обл. [4, с. 164, 168]. Композиційно він опирається на символічне зображення церковної бані, в оточенні ледь помітних літер «НК».

Загалом паруси використовували для площинних зображень на них євангелістів, біблійних сюжетів, орнаментів тощо й не оздоблювали різьбленням. Виняток становить Михайлівський храм 1903 р. с. Ясениця Замкова Старосамбірського р-ну, паруси якого прикрашають після ремонтних робіт поч. XXI ст. накладні рельєфно різьблені смуги у вигляді стилізованого рослинного орнаменту та волют, а також рельєфне зображення херувимів, що свідчить про пошук нових художніх рішень церковного інтер'єру[5] [7; 8] (Іл. 3.).

У церквах XVII — першої пол. XIX ст. ***портали*** зсередини профілювали не часто, а полотнищем дверей були кілька масивних дощок, кріплених кованими петлями. З другої пол. XIX ст. набувають поширення набірні *рамочно-фільончасті (тафельні) двері* із накладними елементами на фільонках (тафлях) або модулем є дошка із пазами, укладена в раму переважно *«у ялинку»* та кріплена металевими заклепами-капслями. Двері обох різновидів є глухими, тобто не мають отворів-просвітів. У міських церквах, а згодом, від останніх десятиліть XX ст., й у сільських, побутують *двері із шибами*, у випадку добудови екзонартексу (зовнішнього притвору, ґанку) вони є зовнішніми або внутрішніми — тамбурними, для збереження тепла у приміщенні.

Лиштви віконних отворів у середині приміщення українських церков оздоблювали порівняно з арками-переходами не так часто. Конфігурація *віконних отворів* переважно була *прямокутною*, із *арковим* завершенням, *круглою* (в апсиді та інколи на верхніх ярусах, зокрема на хорах). Іншими силуетами віконних отворів могли бути *латинський хрест* або *хрест із скісними променями* (поєднання грецького й андріївського хрестів). Трапляються лиштви вікон, які профільовані вгорі у вигляді *виступів*, що в міру збагачує художнє рішення площин стін.

В українських церквах розташування ***хорів*** над бабинцем чи навою є явищем відносно пізнім, яке виникло у результаті переміщення церковного хору з крилосів (клиросів, кліросів) — місця його перебування з боків іконостаса на балкони. Конструк-

---

[2] Балка-стяжка з профілюванням на хорах церкви Собору Богородиці 1904 р. (1803) с. Слохиня Старосамбірського р-ну Львівської обл.

[3] Наприклад, бруси апсиди церкви арх. Михаїла 1798 р. с. Соснівка (Нанчілка Мала Старосамбірського р-ну Львівської обл.).

[4] Різьба на парусах нави церкви Різдва Пр. Богородиці 1900 р. с. Підтемне Пустомитівського р-ну Львівської обл. Профільований карниз церкви арх. Михаїла 1802—1803 рр. с. Гончарів Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.

[5] Церква Собору арх. Михаїла 1903 р. с. Ясениця Замкова Старосамбірського р-ну Львівської обл.

тивні частини хорів можна варіювати відносно їх габаритів та просторового розташування. Тому, стосовно їх розміщення, відомі ***хори-балкони над навою*** й ***бабинцем***. В останньому випадку у храмах переважно Бойківщини, Підгір'я будували на бабинцем емпору — каплицю чи невелику ще одну церкву («теплу церкву»), згодом замінену на хори[6] [3, с. 176; 25, с. 204]. Потрібно зазначити, що у церквах XX ст. інколи розміщені хори по периметру бабинця (південь—захід—північ), або є невеликі галерейки навколо центрального купола. Отже, розрізняють *хори нави* й *хори притвору (бабинця)*, причому останній може мати посередині *виступ-балкон* для диригента церковного хору. Підлогу та їх парапет тримають балки, які кріпляться на кронштейнах, колонах, або на кронштейнах і колонах. В окремих випадках хори нави обмежує стіна горища бабинця чи дзвіниці над притвором із вишукано профільованим отвором, чи з фігурними застрілами («щоками») одвірка. Парапети хорів у вигляді балконів або шалюють вертикально дошками, які інколи мають фігурні вирізи, або їх утворює балюстрада із точених балясин [19, с. 347].

У багатьох православних церквах, особливо Московського патріархату, бокові нави, а подекуди і передіконостасне підвищення обмежені балюстрадою чи парапетом з профільованими дошками, — ***огорожами клиросів*** і ***солеї***, що візуально відокремлюють їх від середохрестя нави (Іл. 4.). Такі обмежувачі в інтер'єрі храму ускладнюють сприйняття його основного обладнання. Вони нагадують подібні огорожі між притвором та навою, проте останні не перешкоджають сприйняттю головного акценту «корабля вірних» — іконостаса. У випадку, коли сучасною церквою є колишня римо-католицька святиня, пресвітеріум від нефа відокремлюють *канцеллі*, що конструктивно ідентичні огорожі солеї.

Отже, на підставі польових досліджень та теоретичних студій церков з'ясовано, що дерев'яне обладнання українських храмів значною мірою відноситься до декоративного мистецтва й проявилось у декоративно-ужитковому, рідше — в монументально-декоративному, оформлювальному та в окремих випадках наближене до театрально-декораційного. Важливо зазначити, що до художньої системи церковного облаштування належать лише ті дерев'яні твори, які мають високі естетичні ознаки. Столярні вироби без, принаймні, виразних пластичних форм не розглядаються, хоч і наповнюють інтер'єр храмів достатньо часто.

Основні критерії такої систематизації загалом базуються на використанні (ужитковості) та архітектоніці (естетичних якостях) конструкцій. Водночас власне завдяки утилітарності церковне облаштування різниться від столярних виробів житлових чи громадських (мирських) закладів. Також дерев'яне обладнання поділяється у храмі на простори (зони) залежно від їх призначення, що обумовлене літургією та іншими богослужбами. Локалізація предметів у певному просторі (умовному полі) визначається так само завдяки стаціонарності чи можливості переміщення конструкцій.

Систему стаціонарних площинно-просторових елементів інтер'єру церкви становлять дерев'яні конструкції будівлі — вирізи у стіні притвору, над іконостасом, трансепті; у частинах склепінь — паруси та бруси; дверні портали й віконні обрамлення; усі елементи хорів та огорожі частин приміщень. Вони визначаються сталістю тектоніки у порівнянні з новаціями конструкцій літургійно-богослужбового простору, релігійно-обрядових треб чи церковно-господарських предметів. Варіативність нерухомих елементів інтер'єру проявляється лише у їх силуетно-профільованих та орнаментально-різьблених формах. Нерухомі оздоблені архітектурні елементи інтер'єра церкви є найбільш габаритним облаштуванням, які стають своєрідним тлом для дрібніших дерев'яних художніх виробів.

[6] Церква 1609 р. с. Войнилів Калуського р-ну Івано-Франківської обл. мала на емпорі каплицю, переобладнану згодом на господарське приміщення, з якого через профільований отвір можна потрапити на хори над навою.

1. Архів Інституту народознавства Національної академії наук України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Спр. 411: Болюк О. Звіт з комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на Закарпаття (Воловецький, Міжгірський, Рахівський, Тячівський, Хустський райони Закарпатської області) у 1995 році (16—22 серпня): народна архітектура та дерев'яне церковне облаштування із додатковою інформацією про інші види декоративно-прикладного мистецтва : [рукопис] / Архів відділу народного мистецтва Інституту народознавства Національної академії наук України. — Львів.
2. Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / переклад І. Хоменка. — 1988. — 960 + 296 с.

3. Бойківщина: історико-етнографічне дослідження / ред. колегія Ю.Г. Гошко (відпов. ред.), П.М. Жолтовський, Р.В. Чугай, Р.Ф. Кирчів, М.І. Моздир. — К. : Наукова думка, 1983. — 304 с.
4. *Болюк Олег*. Дерев'яні буковинські церкви та дзвіниці: аналіз архітектурного оздоблення (за матеріалами експедиції) / Олег Болюк // Народознавчі зошити. — 1998. — Ч. 2. — С. 162—168.
5. *Болюк О*. Звіт з комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на Покуття (Тисменицький, Тлумацький райони Івано-Франківської області) у 2001 році (3—11 липня): народна архітектура та дерев'яне церковне облаштування із додатковою інформацією про інші види декоративно-прикладного мистецтва : [рукопис] // Архів відділу народного мистецтва Інституту народознавства Національної академії наук України. — Львів.
6. *Болюк О*. Звіт з комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на північно-західне Опілля (Пустомитівський, Миколаївський, Городоцький, Кам'янко-Буський, Буський, Золочівський райони Львівської області) у 2002 році (21—23 серпня, 5—6 вересня): народна архітектура та дерев'яне церковне облаштування із додатковою інформацією про інші види декоративно-прикладного мистецтва : [рукопис] / Архів відділу народного мистецтва Інституту народознавства Національної академії наук України. — Львів.
7. *Болюк О*. Звіт з комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на центральну Бойківщину (Самбірський, Старосамбірський, Турківський райони Львівської області, Великоберезнівський, Перечинський райони Закарпатської обл.) у 2005 році (11—20 серпня): народна архітектура та дерев'яне церковне облаштування із додатковою інформацією про інші види декоративно-прикладного мистецтва : [рукопис] / Архів відділу народного мистецтва Інституту народознавства Національної академії наук України. — Львів.
8. *Болюк О*. Звіт з комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на Бойківщину й Підгір'я (Самбірський та Старосамбірський райони Львівської області) у 2006 році (25 серпня — 5 вересня): народна архітектура та дерев'яне церковне облаштування із додатковою інформацією про інші види декоративно-прикладного мистецтва : [рукопис] / Архів відділу народного мистецтва Інституту народознавства Національної академії наук України. — Львів.
9. *Болюк О*. Профілювання та різьблення у художній системі оздоблення дерев'яної церковної архітектури Українських Карпат XVII — першої третини XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво» / Болюк Олег Миколайович ; Львів. націон. академія мистецтв. — Львів, 2000. — 18 с.
10. *Боньковська С*. Художні особливості священного посуду другої пол. XIV — поч. XVIII ст. Формування основних типів, тектоніка, декор / С. Боньковська // Народознавчі зошити. — 2000. — № 3. — С. 487— 507.
11. *Драган М*. Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст. / Михайло Драган. — К. : Наук. думка, 1970. — 159 с.
12. *Клімашевський А.В*. Облаштування інтер'єру дерев'яних церков Західного Поділля та Покуття XVIII — поч. XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво» / Клімашевський Андрій Володимирович ; Львів. націон. академія мистецтв. — Львів, 2001. — 18 с.
13. *Ковачовичова-Пушкарьова Б*. Дерев'яні церкви Східного Обряду на Словаччині / Бланка Ковачовичова-Пушкарьова, Імріх Пушкар. — Братіслава : Педагогічне товариство, відділ української літератури в Пряшеві, 1971 // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. — 1972. — № 5—6. — 518 с.
14. *Константинович Я.Б*. Іконостас: Студії і дослідження : у 2 т. / Ярослав Б. Константинович. — Т. 1. — Львів : Наукове товариство імені Т. Шевченка, 1939 / Konstantynowicz J.B. Ikonostasis. Studien und Forschungen. — Lemberg, 1939. — Bd. 1. / [переклад М.Д. Дутки і Р.М. : Рукопис].
15. *Моздир М*. Експедиція на Закарпаття 1995 року / Микола Моздир // Народознавчі зошити. — 1998. — № 1. — С. 38—49.
16. *Одрехівський Р*. Сакральна різьба по дереву в Галичині XIX — першої половини XX століть. Історія та художні особливості [Текст] : [монографія] / Роман Одрехівський. — Львів : [Афіша], 2006. — 287 с.
17. Словник українського сакрального мистецтва / [ред. М. Станкевич]. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006. — 287 с.
18. *Станкевич М*. Українське художнє дерево XVI—XX ст. / Михайло Станкевич. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2002. — 479 с.
19. *Станкевич М*. Художнє деревообробництво // Лемківщина : у 2-х т. — Т. 2 : Духовна культура. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2002. — С. 339—350.
20. *Таранушенко С*. Український іконостас / Стефан Таранушенко // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. — Т. CCXXVII. Праці секції мистецтвознавства. — Львів : Атлас, 1991. — С. 141—170.
21. *Тарас Я*. Українська сакральна дерев'яна архітектура: Ілюстрований словник-довідник / Ярослав Тарас. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006. — 584 с.
22. *Юрченко П.Г*. Дерев'яна архітектура / Петро Григорович Юрченко // Історія українського мистецтв : в 6-ти т. — Т. 3. — К. : Жовтень, 1968. — С. 21—67.
23. *Montevecchi B., Vasco Rocca S*. — Suppellettile ecclesiastica : Dizionari terminologici / Benedetta Montevecchi, Sandra Vasco Rocca. — Centro Di, 1988. — 493 p.

24. *Rohault de Fleury Georges*. Saints de la Messe / Georges Rohault de Fleury. — Vol. III. Leurs Monuments. — Paris, 1895. — 229 p.
25. Sprawozdanie z wycieczki odbytej kosztem Komisyi w r. 1904 w celu badania sztuki ludowej przez zmarłego Kazimierza i Tadeusza Mokłowskich / Sprawozdania Komisyi do badania Historyi sztuki w Polsce. — T. VIII, zeszyt I i II. — Kraków : Nakładem Akademii Umiejętności, 1907. — S. 200—228.

Oleh Bolyuk

ON PRINCIPLES IN SYSTEMATIZATION OF WOODEN EQUIPMENT AND ARCHITECTURAL ELEMENTS OF CHURCH INTERIORS

In the article have been considered some criteria used at systematization of wooden constructions of the church interiors. An attempt has been made to elaborate a kind of typology for temple architectural elements decorated with profiling and carvings.

Keywords: architecture, church, interior arrangement, wood, art, decor.

Олег Болюк

ОСНОВЫ СИСТЕМАТИЗАЦИИ ДЕРЕВЯННОГО ОБОРУДОВАНИЯ И АРХИТЕКТУРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ИНТЕРЬЕРА ЦЕРКВЕЙ

Рассмотрены критерии систематизации деревянного оборудования церковного интерьера. Представлена типология архитектурных элементов храма, украшеных профилированием и резьбой.

Ключевые слова: архитектура, церковь, интерьер, оборудование, дерево, искусство, декор.

Ольга ОЛІЙНИК

УКРАЇНСЬКІ ЦЕРКОВНІ ТКАНИНИ: ТИПИ, ПОХОДЖЕННЯ, СИМВОЛІКА

У статті розглядаються церковні тканини — важливі літургійно-обрядові атрибути української церкви і високохудожнє явище. Ця галузь церковного мистецтва охоплює три роди виробів, визначені за функціональною ознакою: священиче облачення, сакральні покрови та храмово-обрядові вироби. Найважливіші серед них за сакральною суттю два перших роди, а храмово-обрядові вироби призначені для облаштування інтер'єру церкви, не літургійних обрядів та процесій.

Ключові слова: тканини, типологія, символіка, облачення, покров.

Церковні тканини — важливі літургійно-обрядові атрибути української церкви і високохудожнє явище, відоме в українських землях з середньовіччя. Ця галузь церковного мистецтва охоплює священиче облачення, сакральні покрови та храмово-обрядові вироби. Декор церковних тканин або т. зв. параментики[1], відображають основні стилістичні течії мистецтва різних епох, представляють невичерпне джерело орнаментики і багатство технічних прийомів оздоблення.

Мала доступність цього мистецького матеріалу для широких мас відвідувачів музеїв, і навіть спеціалістів довший час утруднювали його дослідження. Тільки в останні десятиліття з'явилися ґрунтовні мистецтвознавчі студії з цієї проблематики, головним чином, присвячені бароковому літургійному шитву [6; 10]. Проте досі поза увагою дослідників залишаються питання типології українських церковних тканин, декоративна та естетична виразність яких визначає їхню конфесійну приналежність та етнічну своєрідність. Узагальнені означення функціональних типів у монографіях про літургійне шитво, короткі інформативні тлумачення в енциклопедичних та словникових виданнях не дають чіткого уявлення про типологічний розподіл та символіку церковних шат. Вагомим джерелом у цьому контексті є праці теологів та коментаторів Літургії [4; 5; 8; 9; 10; 12; 15], які пояснюють зовнішню обрядову і внутрішню сакральну функції богослужіння, роль і взаємодію предметів літургійного простору, зокрема параментики.

Важливим аргументом на користь розробки типології церковних тканин є поява новітньої естетичної концепції (стилістики), яка зумовлена сучасними технологічними можливостями у текстильному дизайні та промисловим характером оздоб (машинна вишивка, мереживо, аплікація). Промислові матеріали та цифрові технології активно витісняють у параментиці давні артефакти чуттєвої рукотворності та наїву.

Збережені пам'ятки української параментики (XVIII—XX ст.) успадкували від минулих часів не тільки функціональний принцип, а й визначений каноном характер декорування. Поєднані з іншими літургійними предметами та інтер'єрним облаштуванням церковні тканини формували сакральний про-

[1] У науковій літературі європейських країн з латинським обрядом Літургії ці типи тканин означують як *парамен-тика*, *параменти* [17, s. 243—249; 16; 18; 19]. У цій публікації автор користується цим поняттям як короткою синонімічною формою до «церковні», «сакральні тканини», «літургійні шати», «священиче облачення».

стір, значною мірою надаючи Літургії та іншим храмовим обрядам в Україні етнічної виразності, водночас виявляючи в окремих районах специфічні відміни. Це проявляється, передусім, у наявності чи відсутності тих чи інших типів священичого облачення та покровів, а також в особливостях їхнього декоративного вирішення. Так комплекс літургійних тканин Галичини, де панівною була греко-католицька деномінація, суттєво не відрізняється від набору тих самих типів решти регіонів України з верховенством православної літургійної традицій. Певні функціональні відміни тут позначені впливом латинського літургійного обряду та іконографії, що й визначають локальні особливості галицької параментики.

Дотримуючись теоретичних підходів до морфологічної класифікації творів декоративно-прикладного мистецтва, вироблених і апробованих науковцями відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України, пропонуємо розподіл всього масиву церковних тканин за функціональною ознакою, оскільки вона обумовлює не тільки призначення будь-якого виробу, але і його художньо-конструктивні ознаки. З цього огляду розрізняємо три функціональні роди: священиче облачення, сакральні покрови та храмово-обрядові вироби. Усі наступні ланки (типологічна група — тип — підтип) вирізняються, окрім іншого, також певною візуальною спорідненістю, рамки якої звужуються в напрямку до архетипу (твору-взірця). Більшість типів священичого облачення та сакральних покровів мають визначені каноном форму, набір декоративних елементів та принцип компонування їх на поверхні виробу. Значно ширше розмаїття форм та довільніше оздоблення спостерігається у храмово-обрядових тканинах.

I. Священиче облачення

Багато літургістів твердили, що вживання священних риз у богослужбах приписали ще св. Апостоли. Однак, новіші наукові студії [12, с. 167] вказують, що в перших двох християнських сторіччях у Літургії та інших богослужбах не вживали якоїсь відмінної від щоденного вбрання. Спочатку священні шати були переважно звичайним, загально вживаним одягом, тільки виготовленим з кращої, ціннішої тканини і, крім богослужіння, більше не використовувалися. Вживання окремих богослужбових риз датується тільки з III і IV сторіччями.

В давні віки Церква ще не мала конкретних приписів щодо форми і кольору священичих риз, тому тут панували велика різнорідність і свобода. Щодо своєї форми, то священні ризи походять із староримської ноші. Так, наприклад, стихар своїм кроєм нагадує староримську туніку, а фелон — римський подорожній плащ чи накидку. На розвиток поодиноких священних риз (священичих і єпископських) мали вплив одежі, які вживали старозавітні священики, римські цісарі й достойники, і навіть поганські жреці. Дияконський орар завдячує своїм походженням подібній одежі, що її носили поганські жреці.

Сучасна українська церква не змінила давнього крою і форми священичих шат, бо їхня давнина надає богослужбовим діям особливого достоїнства та урочистості. Священичому облаченню і літургійним платам (як й іконам, хрестам, посуду, книгам) церква визначила вище, знакове і містичне значення, щоб представити візуально народові святість дійства, а священикові нагадати про ті чесноти, які повинні бути з ним при богослужінні.

У сучасному чині Проскомидії вдягання кожної священної ризи має своє молитовне оформлення, тобто окремі молитовки, взяті здебільшого з псалмів. Вони деколи подають те чи інше значення (символіку) окремим священичим ризам. Павло Флоренський доводить, що молитва є ключем до символіки одягу: «Одежа — символ цієї радості: ми одягаємося в Духа Святого». Тому облачення священнослужителів осмислюється як Дари Святого Духа [15, с. 214]. Оскільки є три священичі чини, розрізняють трояке священиче облачення (функціональні підроди), а саме: дияконське, ієрейське і архієрейське.

Дияконських одеж є п’ять: стихар, пояс, нарукавники, далматика і орар.

Священичих (ієрейських) облачень — п’ять: підризник, пояс, єпитрахиль, нарукавники і фелон.

Архієрейських одеж — сім: підризник або стихар, пояс, єпитрахиль, нарукавники, набедреник, сакос (фелон) і омофор. Всі ці шати разом знаменують людське втілення Христа. Крім того, архієрею належать мантія та митра.

Далі розглянемо кожну з типологічних груп дещо невідповідно до заявленого поділу на підроди для зручності викладу та уникнення повторів.

Стихар **—** це біле довге тунікоподібне вбрання з широкими рукавами (назва походить від гр. ςτυχ —

лінія), що рівною лінією спадає додолу. За призначенням є спіднім священичим одягом, проте в цю типологічну групу входять стихарі як вищих, так і нищих служителів церкви, в знак того, що всі вони служать Ісусу Христу.

Давність стихаря як священного одягу доводить те, що він знаходився у загальному вжитку у всіх первісних церквах і про нього згадують старовинні книги різних чинів Церкви. В історії християнства сліди використання стихаря зустрічаються у IV с. З давніх часів він відомий під різними назвами — «альба», «туніка», «камісія» тощо [5, с. 386]. Християнська церква прийняла цей одяг в число священних, наслідуючи старозавітний священичий одяг, відомий під назвою хітона — *кетонет*. Давня форма стихаря прослідковується сьогодні не в дияконському стихарі, а в священичих і архієрейських *підризниках*, які, фактично, є тими ж стихарями, але священики, як і архієреї, поверх них одягають інші ризи. ***Підризник*** — це той самий стихар, але з вузькими рукавами (священичий), адаптована назва якого вказує на те, що він знаходиться на тілі, під решту шатами.

В давнину стихар, як правило, був білим (на це вказує також одна з назв *альба* — білий одяг). Це підкреслює й символізує «світлоносне» ангельське вбрання, є нагадуванням про ангельське служіння тих, що носять його, а також символом непорочної чистоти серця, яка повинна бути прикметою священичого сану[2]. Тому церква наполягала на білому вбранні служителів під час Літургії. Білий колір стихаря нагадувати служителю і вірним, що тільки з чистим серцем і духовною радістю слід перебувати на богослужінні. Тому, одягаючи стихар, священик говорить слова, взяті у пророка Ісаї: «*Нехай радіє моя душа у Господі, бо він одягнув мене в ризу спасіння і вбрав мене в одіж радості. Він положив мені на голову вінець немов женихові, і прикрасив мене красою, немов невісту*» [3, Іс., 41:10.].

В українському обряді форма та оздоба підризників єпископа і священика принципово не відрізняються, проте збережені зразки лиштв до єпископських підризників XVIII—XIX ст. демонструють надзвичайну майстерність українських вишивальниць [14]. Згодом нижній край підризника прикрашали золототканою, шовковою шляркою або мереживом.

Далматика — давнє верхнє облачення дияконів з широкими рукавами, пошите з шовкової кольорової тканини. Призначена для возвеличення богослужіння і знаменує духовну радість. У сучасному виві — це вже згадуваний раніше стихар.

Орар — вузький довгий плат, який закладається поверх дияконської далматики на лівому плечі та спадає донизу. Назва походить від гр. ὥρα — час, бо, тримаючи трьома пальцями орар, диякон нагадує священику і народу час і пору, коли і що вони мають здійснювати: сповіщає оглашенним, коли мають виходити з церкви, кличе вірних до причастя, нагадує людям про молитву, хору — про спів, священику — про початок богослужіння тощо. Орар також використовувався для втирання уст тих, хто причащається. Базуючись на цьому, можна припустити, що християнська Церква ввела його до ряду священних за прикладом юдейської синагоги, де при читанні Закону або Пророків з підвищеного місця подавався народові знак обрусом, коли треба говорити «амінь». Іншою версією походження назви «орар» є те, що вона, найвірогідніше, придумана не для священного одягу, а запозичена з побуту: так називали не стільки широкий, як довгий плат для втирання уст і лиця [5, с. 388].

Без орара диякон не може відправляти жодної служби. Орар відомий у всіх церквах (східних і західних), тільки на Заході він зберіг давню назву — *stola* (пол. *stóła*). Давність орара засвідчує лаодикійський собор (364 р.), на якому заборонялося носити орар іподияконам і читцям; св. Златоуст не тільки згадує орар у вигляді тонкої стрічки, а й описує спосіб ношення його дияконом — на лівому плечі [5, с. 389].

Вдавнину орари були без прикрас: тільки на Сході, відповідно з поняттям про ангельське служіння дияконів[3] у церкві, був звичай вишивати на орарах ангельську пісню «Свят, Свят, Свят». Результатом цього ж розуміння ролі диякона, Церква ще в IV ст. присвоїла дияконському орару значення ангельських крил.

[2] Аарон і його нащадки одягалися, за Божим велінням, в довге полотняне вбрання. Христос при своєму Преображенні на горі Тавор сяяв в білих одежах, як сніг. Двадцять чотири старці перед престолом Агнця одіті, за одкровенням Іоана, в білі, випрані в крові Агнця одежі. Святі ангели багато разів являлися в світлих одежах, як в день славного Христового воскресіння і вознесіння.

[3] Такого тлумачення притримувалися пояснювачі Божественної літургії Герман і Симеон.

Пояс прийнятий християнською церквою для священного одягу за прикладом старозавітної Церкви, для того, щоб, стягнувши одяг, священик зручніше міг відправляти служби. Давність пояса засвідчує як всезагальне його використання, так і практичну його необхідність, особливо вдавнину, коли одяг був широким. Відповідно до цього звичного призначення Церква надала поясу і духовного змісту — символ Божественної сили, що зміцнює священика в процесі служби і непорочному їх служінні. Для того примовляє слова псалма: «*Благословенний Бог, який опоясує мене силою. Він встановив для мене безпорочну дорогу, Він зробив мої ноги як того оленя і поставив мене на висоті*» [3, Пс.,17: 33—34].

Нарукавники (нараквиці, поручі, επιμάνικα) — типологічна група виробів з округлим зрізом і шнурованою застібкою, які накладаються на запястя і є манжетами. Нарукавники введені Церквою для того, щоб священики, стягнувши ними широкі кінці рукавів підризника (стихаря), могли зручніше поводитись при Богослужінні. Лежачи на руках священика, вони, з одного боку, зображають зав'язані руки Спасителя перед Пілатом, з іншого — нагадують Христовому служителю, щоб він, звершуючи таїнства Христової віри, вручав себе всевладній Божій десниці. Правий нарукавник знаменує силу, якою Христос переміг своїх ворогів, тому служитель примовляє: «*Правиця Твоя, Господи, вславилася силою. Твоя права рука розбила ворогів. Ти знищив своєю великою славою противників*» [3, Вих.,15:16]. При нарукавниці лівої руки повторяє із Псальмопівцем: «*Твої руки створили мене й зробили. Навчи ж Ти мене і я знатиму Твої заповіді*» [3, Пс., 118:73].

Давність поручів важко визначити з точністю. Відомо, що нині вони використовуються не тільки в грецькій церкві, а й у всіх східних. В XII ст. вони вже не були новизною в Церкві, а належали тільки патріарху [5, с. 390]. Декоративні ознаки нарукавників виявляються, як правило, в облямуванні узорнотканою стрічкою краю та гаптованому металевими нитками хрестику в центрі виробу.

Єпитрахиль (від гр. τραχύλος — шия, застар. — нашийник, стула) — фактично є ніщо інше, як складений вдвоє дияконський орар, як вища ознака ступеня і посади священика над дияконом. Ця давня форма священичого облачення використовувалася у всіх давніх християнських церквах, про нього згадують найдавніші описи священицького рукоположення. В історії Церкви зустрічаються свідоцтва про цей одяг не раніше VI ст., коли на одному західному соборі зазначалося, щоб священики не приступали до вівтаря перш, ніж одягнуть на обидва плеча орар [5, с. 390].

Єпитрахиль належить архієреям і священикам згідно з уставом Церкви, без яких не можуть здійснювати жодної служби. Це облачення одягається через голову, на обидва плеча (довкола шиї), лягає по грудях і спереду спадає додолу. Єпитрахиль шиють з тієї ж тканини, що й фелон, інколи оздоблюють золотим або срібним гаптом, дорогим камінням, часто з дзвониками по долу, щоб звіщати про кожен рух священика.

У духовному значенні єпитрахиль означає благе і легке іго Христового священства, знесення благодаті Святого Духа, дарованої священику для здійснення тайн і всього його священного служіння. Вдягаючи єпитрахиль, служитель каже слова псалма: «*Благословенний Бог, який зливає свою ласку на своїх священиків, немов те миро на голову, а воно спливає на бороду, Аронову бороду і на край його одежі*» [3, Пс. 132:2]. Єпитрахиль у священика, як і орар у диякона, є найголовнішим елементом облачення. Ось чому під час акту покаяння накладення єпитрахилі на покутника означає повернення йому милості Божої. Українські єпитрахилі XVII—XVIII ст. з багатосюжетними композиціями — це високомистецькі твори майстерного золотошиття. У наступні періоди (і до сьогодення) ці вироби виготовляли без гапту, основною їхньою оздобою була узорна тасьма та невеликий гаптований металевими нитками хрестик.

Фелон, фелонь, феноль, ризи (по-гр. φελόνίου і φαιυώλης, від φαίνεταί — покривати і όλος — весь) — верхні священичі шати, які вдягає священик на богослужіння. Фелон, відомий у греків під назвами *палоніон, паіноліон*, на Заході називається *planeta*, *penula* і *casula*[4]. Всі ці назви у повсякденному житті означали верхній одяг без рукавів, що вкриває все

[4] Найдавніша латинська форма фелона — «casul», мала форму дзвона, викроєного вгорі. Фелон вдягали через голову; він вкривав руки так, що священик, підносячи їх вгору, мусів підносити і береги фелона. Щоб полегшити рух рукам, на обидвох раменах були просилені шнури, якими підпинали боки фелона. Наприкінці середніх віків з обидвох боків фелона зустрічаємо невеликі розрізи. Згодом фелону надали розхиленої форми з розрізами аж по самі рамена, а з початком XVII ст. перед фелону скроєний у формі груші, яка протрималася майже два століття.

тіло — такий зазвичай носили вдавнину на Сході для захисту від вітру і спеки.

Поклоняючись Спасителю і його апостолам, які, без сумніву, використовували подібний верхній одяг, Церква прийняла фелон у комплекс священичого облачення і вже ранньохристиянські духівники облачалися в нього. Про фелон згадується в найдавніших книгах про різні чини Церкви, він є приналежністю суто священиків (у давнину він належав також найвищим ієрархам) у час богослужіння східних і західних церков. В історії найдавніше свідоцтво про фелон зустрічається в VII ст., а саме в Ісидора Севільського і на IV Толєдському соборі, де серед священичого одягу згадується *планета* [5, с. 395].

З описів фелонів, які дійшли до нас з VII і IX ст., і з древніх зображень видно, що фелоном у давнину вважалося округле суцільнокроєне облачення, що закривав все тіло від шиї до ніг, тільки з отвором для голови. По суті — це кругла пенула [13, с. 76]. Таку форму зберігає фелон у греків і донині, але в нас, як і в західних церквах, його крій був дещо змінений для зручності під час Богослужіння[5]. В Україні фелон набув вигляду довгої ззаду, короткої спереду (майже до пояса) широкої конусовидної накидки з вирізом для голови. Причому є певні відміни в крої сучасних фелонів різних українських конфесій, наприклад, горловина греко-католицьких вузька і прилягає до шиї, коли у православних ризах вона значно ширша і здіймається над плечима, прикриваючи іноді половину потилиці. Особливу відзнаку мав у давнину в Греції та країнах з візантійським літургійним обрядом *многохресний* фелон або поліставрій, який був шатою виключно патріарха.

Символізуючи собою ту хламиду, якою воїни огорнули в насмішку Спасителя[6], фелон водночас нагадує священикам про одяг правди, в яку вони вбрані як Христові служителі. Це повторює в молитві священик, поцілувавши і одягаючи фелон: «*Твої священики, Господи, нехай одягнуться в правду, а Твої праведники нехай зрадіють, завжди, тепер, повсякчасно і на віки вічні, Амінь*» [3, Пс., 131:9].

Особливе символічне і домінантне значення має вигаптований або нашитий ззаду на опліччі хрест. Він знаменує той хрест, який ніс на своїх плечах Ісус Христос на місце розп'яття, і нагадує священику, що він повинен бути готовим смиренно і спокійно носити Христовий хрест. Складні хрестові композиції і сюжетні зображення Ісуса Христа, Матері Божої й святих представляють особливу мистецьку цінність фелону. Сюжетні зображення на фелоні були дозволені VI Вселенським собором [11, с. 249].

Сакос (від гр. σακκος — веретище) — верхнє архієрейське вбрання, яке одягається поверх підризника, подібно як ієрейський фелон. Це облачення священнослужителів вищого ступеня християнської церковної ієрархії: єпископів, архиєпископів, митрополитів, екзархів, патріархів. Сакос був нарочитим вбранням благочестивих грецьких царів і ними, з поваги до святої церкви, був подарований Царгородському патріарху для богослужіння. У XIII ст. тільки патріархи одягали сакоси на великі свята — три рази на рік: Великдень, Різдво і П'ятидесятницю [11, с. 213]. Згодом він перейшов до решти архієреїв. В Україні сакос з'явився на поч. XV ст. і став ознакою Київського митрополита. Від поч. XVIII ст. в сакос облачаються всі єпископи.

За кроєм сакос — це далматика, з круглим шийним вирізом, з незшитими боками і рукавами, які застібаються за допомогою круглих ґудзичків та петельок. До сакоса також прикріплені дзвіночки, які означають благовісні слова Господа, які промовляє єпископ. Це облачення шили, як правило, з дорогоцінних тканин, а спереду завжди оздоблювали широкою смугою орнаменту, прикрашали вишивкою, бахромою, позументними виробами. Розрізняють також *сакос архідияконів*, але він має зшиті боки і рукави. У символічному значенні сакос наближається до фелону і означає багряницю Христа.

Омофор (від гр. ὁμος— плече і φέρω — ношу, або ομόφοριον — один несе), по-руськи нарамник — це найважливіше і найсуттєвіше архієрейське облачення, у вигляді довгого плата, яке закладається навколо шиї, на рамена та спадає кінцями додолу спереду і ззаду. За формою омофор подібний до *єфуда* — верхнього єврейського одягу, який вкривав рамена, а зверху на ньому, напроти грудей було вишите судне слово, що утворювало чотирикутну нагрудну прикрасу. На ній були дванадцять дорогоцінних каменів із зо-

---

[5] У XVI ст. в латинському літургійному обряді йому надали сучасного вигляду орната, тобто вкоротили і розкроїли з двох боків.

[6] За словами Симеона, фелон знаменує вищі дари Святого Духа і нагадує ту хламиду для наруги, в яку був одягнений Христос у дворі Пілата, тому й без рукавів.

браженими на них дванадцятьма іменами ізраїльських колін [10, с. 54]. Замість цих каменів на омофорі зображуються хрести або також сам Спаситель («Спас — Великий Архієрей») в знак того, що людство Христом викуплене. Одягнутий в єфуд старозавітний первосвященик був заступником і жрецем не тільки ізраїльського народу, але й всього світу. Подібно і новозавітний первосвященик, взявши омофор на свої рамена, є заступником всього світу, бо представляє самого Спасителя, який, взявши овечку (людське єство) несе до Бога-Отця і прохає про весь людський рід. Тому давній тип омофора виготовлений з вовни, і архієрей супроводжує одягання словами: «*Піднесене на рамена заблукале єство, Ти Христе, підняв духом, приніс його Богу і Отцю*». У XIX — на поч. XX ст. омофори шили переважно з лляної або шовкової тканини на тонкій підкладці, гаптували рослинним орнаментом (рідше літургійними сюжетами), оздоблювали бахромою і позументом.

Набедреник і палиця — приналежність вищого ієрейського облачення. Набедреник і палиця в українській та російській православній традиції представляють дві різні форми одягу, які носять на поясі при правому стегні. Перша — чотирикутний, дещо подовжений плат, а друга — квадратна. Грецька церква не має цих відмін, а використовує тільки один *епигонатіон* (з гр. επυγονάτιον — наколінник), що за формою відповідає нашій палиці. Відсутній набедреник і в греко-католицькій церкві. Дослідник священичих шат В. Долоцький [5, с. 393] припускає, що палиця перейшла до нас з Греції, разом з іншим священичим одягом, а набедреник, як відмінна від палиці форма, утворилася на місці. Приводом до появи набедреника, на його думку, могли бути наступні обставини. Відомо, що в грецькій церкві в давнину наколінник належав виключно єпископам. Поза тим єпископи, в знак відміни і влади, надавали право вживати у Богослужінні епигонатіон і деяким пресвітерам. Наслідуючи грецьку церкву українська і російська, вірогідно, для розрізнення епигонатіону єпископського від пресвітерського, дещо змінила форму останнього — з чого й утворилися два типи відзнак.

Коли саме набедреник став окремою формою риз — не відомо, але те, що у XVI ст. він вже відрізнявся від палиці, видно з грамоти митрополита Макарія з 1561 р., в якій дозволялося архімандриту Свято-Троїцької Сергієвої Лаври Єлевтерію і наступним після нього архімандритам служити з набедреником і палицею [5, с. 394]. Про палицю найраніше свідоцтво походить з XII ст. у Теодора Вальсамона, зі слів якого, однак видно, що палиця була й раніше.

В Україні набедреник є ознакою всіх протоієреїв, ігуменів і архімандритів, а палиця належить суто архієреям і архімандритам, і тільки в знак особливої відзнаки деяким протоієреям. Про первісну спільність цих двох шат свідчить як аналогічність їхнього духовного значення, а саме — символу духовного меча, яким пастир Церкви озброюється проти безвір'я і безчестя, так і однаковий молитовний супровід при вдяганні: «Прив'яжи, Сильний, до стегна Твого меча сили Твоєї». І палиця, і набедреник уособлюють духовну зброю, тому їх, як меча, чіпляли до пояса архієрея під праву руку.

Шили палицю і набедреник з лляної, шовкової, парчевої або оксамитової тканини, зі звороту підшивали тонкою шовковою підкладкою і довкола оздоблювали узорною камкою або бахромою. В центрі ромбового полотнища палиці гаптували золотом хрест або сюжетні зображення (євангельські події або зображення святих, яким посвячена церква).

Мантія (гр. μανδιας) — довгий фіолетовий плащ, на якому на грудях вишиті дві чотирикутні таблиці, т. зв. «скрижалі» і стрічки. Стрічки і скрижалі знаменують, що архієрей повинен носити в серці і пам'ятати два завіти — Старий і Новий, і з них, мов ріки, виливатимуть вчення і настанови. Мантія є основним облаченням архієрея, означає владу і повноту його звання. До 1382 р. у мантію одягалися тільки митрополити [10, с. 54].

Митра як головний убір увінчує облачення архієрея. Її він носить на голові в часі богослужіння, на подобі старозавітного *кидара*. За переданнями вже в апостольські часи св. Іван Богослов і Яків, брат Господа, носили на голові золоті пов'язки, які нагадували вінок. Ці пов'язки набрали форму царського вінця при Костянтині Великому, який подарував цю окрасу папі Римському Сильвестру. А пізніше св. Златоуст і Симеон Солунський уподібнюють митру Євангелії, носієм якого є власник митри, тому на митрі часто зображають Христа, Богородицю та євангелістів [10, с. 55]. Митра також означає терновий вінець Спасителя і вказує на ту високу честь і славу, якою вінчав небесний Отець Спасителя.

У галицьких греко-католицьких церквах в XIX ст. зазвичай вживали ще одну, запозичену з латинського обряду, шату, т. зв. ***наплічник***, який належав всім трьом священицьким чинам [10, с. 50]. Наплічник (наплешник, корпорал, ἀναβολη) — це біла лляна плахтина, яка кладеться на плечі[7]. Вона знаменує рани Христа Спасителя, а також і хустину, якою юдеї закрили Ісусові очі, потім рукою вдаряли його по щоках і злорадно запитували: «Хто тебе вдарив?» Для того служитель, одягаючи на плечі наплічник, говорить відомі слова пророка Ісаї: «*Плечі мої віддав я тим, які мене били; щоки мої тим, які бороду в мене рвали, обличчя мого не відвертав я від плювків та глузування*» [3, Іс., 50:6], чим стверджує про готовність задля Христа перетерпіти рани і важкі муки.

Наплічник, очевидно, наслідує ще одна прямокутна священича шата — ***шаля***, яку зустрічаємо в короткім богослужінні (благословенні) Греко-католицької церкви — суплікації[8]. Підчас суплікації священнослужителя одягають у спеціальний видовжений плат — шалю, яка вкриває його рамена та частково прикриває дарохранительницю з Пресвятими Тайнами. Декоративне вирішення шалі полягає в центральній, часто медальйонній композиції з монограмою Христа-Спасителя або євхаристійною символікою, та багатим орнаментальним оздобленням гаптом кінців виробу.

Всі розглянуті компоненти облачень, не залежно від приналежності до того чи іншого сану, групуються в основні типологічні групи зі спорідненими формальними та функціональними ознаками: *білизна* — стихар і підризник; *натільні шати* — далматика і сакос; *верхнє облачення* — фелон і мантія; *накладні та утримуючі форми* — пояс, нарукавники; *відзнаки священичого чину* — орар, єпитрахиль, омофор; та *доповнення-відзнаки священичого сану* — набедреник і палиця, *головні убори* — митра. Подібна типологія апробується вперше, автор свідомий того, що можуть виникнути спірні моменти, тому не претендує на вичерпність та непомильність.

Наведений молитовний супровід при вдяганні священних риз своїм змістом натякає або символізує достоїнство і владу Христового священика. Шати є видимим знаком тієї невидимої ласки священства, яку кожен священик отримав через св. Тайну рукоположення.

У багатьох літургійних коментарях із середньовіччя, як і в новіших поясненнях до Служби Божої, священним ризам надається символіка Христових страстей. Згідно з цією символікою стихар священика мав би означати скривавлену при бичуванні одежу Христа; пояс, нарукавниці й єпитрахиль — уподібнитися шнурам і мотуззю, якими в'язали Спасителя, а фелон знаменував би багряницю, в яку вдягнули Ісуса. Дуже влучно стосовно цього висловився сучасний український літургіолог о. Мелетій Соловій: «Візантійські тлумачі Літургії, як, наприклад, Герман, Теодор з Андиди, Симеон Солунський на кожну ризу диякона, священика чи єпископа подають різні, нераз суперечливі символічні пояснення і стараються в окремих священичих ризах знайти хоч найменший натяк на життя чи страсті Христа. Однак, не всі символічні пояснення мають основу у літургійних текстах. Супровідні молитви жодним словом не виказують зв'язку з Христовими страстями, а тільки підкреслюють гідність і владу священика. А якщо вже говорити мовою символів, то священиче облачення — це знак небуденної ласки Христового священика, якою він вирізняється від решти християн» [12, с. 168].

II. Сакральні покрови

Цей вид шат представляє собою платові вироби, якими покриваються св. Дари та використовувані у богослужінні предмети (обстава). Відповідно до канону та української християнської традиції покрови мали визначену функцію у богослужіннях (покривати, облаштовувати) і зону розташування у церкві, тому серед них розрізняємо такі типологічні групи:

Облачення і покрови святого престолу.

[7] Св. Ієронім називає це вбрання за юдейським звичаєм *єфудом*. У перші роки християнства наплічник був зовсім не відомим, він введений не раніше VIII ст. у латинський храм, ним священнослужителі вкривали не тільки шию, а й голову. Цей звичай проіснував до XII—XIII ст. і був замінений беретом.

[8] ***Суплікація —*** це коротка богослужба в честь Пресвятих Тайн. Укладено її на поч. XVIII ст., коли в країнах з латинським обрядом Літургії особливо поширилося вшанування Пресвятої Євхаристії. Проте саме благословення Святими Тайнами було завжди притаманне Греко-католицькій церкві. Суплікація супроводжується благальними піснями, а вкритий шалею священик благословляє вірних дарохранительницею (монстранцією) з Пресвятими Тайнами.

Покрови для святих Дарів.

Найважливіші серед цих покровів за сакральною суттю — облачення св. Престолу та покрови для святих Дарів. Їхні символічно-функціональні і формальні ознаки ми розглянемо детальніше.

Головною і невід'ємною частиною вівтаря є святий престол, який височить в центрі завівтарної частини храму. Походження престолу сучасне початкам Тайни Євхаристії, для здійснення якого, звичайно, потрібен був стіл. Престол облачається в три одежі:

Катасарка, *сорочка*, *срачиця* (від гр. χατασαοχα — сорочка) — нижня біла шата престолу, прямокутна, зшита з кількох пілок лляного або бавовняного полотна. Сорочка, за більшістю коментарів, означає плащаницю, якою обвили Тіло Господа у гробі.

Індитія, *ендитія*, *едитія* (ενδυτγ) — верхня (поверх сорочки), світла і вишукана пелена, яка символізує насичені світлом одежі Христа. Індитія нагадує, що престол є місцем Господньої слави. Виготовлялася з доброякісної бавовняної або шовкової тканини у вигляді прямокутного полотнища, могла оздоблюватися багатим гаптом на фронтальному боці престолу або узорною каймою.

Ілитон, *литон* (від гр. ειλητον — обгортка, обв'язка) — розташований поверх індитії прямокутний видовжений плат з лляної (шовкової) тканини, виконує роль «сорочки» для зберігання антимінса[9]. На центральній верхній лицьовій пілці ілитона вишитий (рідше намальований) хрест, який знаменує собою той сударій (хустку), яким була пов'язана голова Ісуса у гробі.

2.Три типи сакральних пелен виготовляються у комплекті зі священичим облаченням, з однакової тканин і оздоблювальної фурнітури. За формою — всі вони прямокутні з однаковими пропорціями (крім хрещатого покрівця). Для давніх пам'яток (XV—XVIII ст.) характерне сюжетне шитво металевими і шовковими нитками. Пізніші покрови вшиті з узорних (шовкових, оксамитових, парчевих, вовняних) тканин і оздоблені узорнотканими стрічками по краях і гаптованим хрестиком в центрі.

Покрівець *середній* — квадратна пелена (розміри несталі, 20—35 см) для покриття дискосу. Підшитий тонкою підкладкою.

Покрівець *малий* — квадратний плат на щільній (картонній) основі для накриття чаші. Його розміри (14 х 14 см) переважно сталі і визначені діаметром чаші. Іншу форму має *хрещатий покрівець*, який теж призначений для покриття чаші — це викроєний з тканини рівнораменний хрест, середохрестя якого відповідає розмірам малого покрівця (теж ущільнене картоном) і лягає поверх чаші, а чотири квадратні (іноді загострені) кінці вільно звисають. Всі краї і середохрестя оздоблені узорною стрічкою або мереживом.

Воздух, *великий покрівець* — найбільший квадратний (50—53 см) або прямокутний плат для одночасного накривання дискоса і чаші.

В чині Проскомидії є обряд *накривання святих Дарів*, коли вперше в Літургії з'являються сакральні покрови. Закінчивши вирізування частинок в честь святих та на пам'ять живих і померлих, священик накриває святі Дари. Перш ніж накрити покрівцем дискос із звіздою, він обкаджує його і промовляє слова псальма: «*Господь став царем, він зодягнувся в красу. Господь зодягнувся в силу і перепоясав себе...*» [3, Пс., 92:1—7]. Накриваючи опісля другим покрівцем чашу, священнослужитель промовляє слова: «*Твоя доброта, Христе, вкрила небо, а земля повна Твоєї хвали*» [3, Авак., 3:3]. Вкінці він накриває і дискос і чашу третім, більшим від попередніх покрівців, воздухом і відмовляє тропар: «*Покрий нас охороною Твоїх крил, віджени від нас усякого ворога і противника, дай, щоб мирне було наше життя, Господи. Помилуй нас і Твій світ і спаси наші душі, бо Ти є добрий і чоловіколюбний*». Таку форму накривання святих Дарів приписав царгородський патріарх Фільотей у своїм «Уставі» [12, с. 181]. Цей обряд, подібно як і потрійне поминання, є досить пізнього походження. Також вживання звізди в чині Проскомидії зустрічається тільки з XIV ст.

Звізда і покрівці служать для охорони святих Дарів від яких-небудь забруднень, пилу, комах тощо. Однак, як в інших обрядах, так і в накриванні святих Дарів більшість коментаторів Служби Божої на-

---

[9] ***Антимінс*** (з гр.αντιμινσιον — замість престолу), тобто лляний або шовковий прямокутний плат з зашитими часточками мощів святих, на якому зображено покладання тіла Ісуса Христа до гробу. Антимінс, як і престол, завжди освячений архієреєм. Є різні сюжетні композиції антимінсів з обов'язковим написом у нижній частині — титул єпископа, дата посвячення, місцевість і назва церкви, для якої він призначений. Найчастіше антимінси — це високомистецькі графічні твори, унікальним явищем є вишиті пам'ятки.

магалися віднайти якесь символічне значення. Різдв'яна символіка, яку приписували у середньовіччі звізді (вона означала віфлеємську зорю), перейшла на покрівці. Вони мали б нагадувати пелени, якими Пречиста Діва Марія повила Христа після народження. Інші коментатори вбачають в покрівцях простирадла, які огортали мертве тіло Ісуса. Є і такі, що об'єднують ці два символи і подають двояке пояснення покрівців [10, с. 60]. Поділяємо поширену серед сучасних коментаторів Літургії думку про суто практичне значення звізди і покрівців, а супровідні молитовки при накриванні святих Дарів (подібно як при вдяганні шат) вибрані випадково і без зв'язку з богослужбовою акцією [12, с. 182].

Інша функція і символічне значення відводиться воздуху під час *Символу віри*. Обряд, який приписує священикові чин Служби Божої під час цієї молитви, полягає в *потрясанні* воздухом над святими Дарами. Символічне пояснення обряду потрясання дуже різноманітне і не має знакової єдності. Найчастіше в ньому добачається зображення зішестя Святого Духа на святі Дари. О. Мелетій Соловій розмежовує дві чинності (*піднесення і потрясання воздухом*) та пояснює їх суто практичними завданнями [12, с. 321]. На його думку, піднесення воздуха має перш за все практичне значення, тому що починається Євхаристійний канон, на якому довершується освячення святих Дарів і виникає необхідність їх відкрити. Відкриваючи святі Дари, священик подає вірним знак про початок наступного канону. Обряд піднесення воздуха під час *Символу віри* не помічений раніше XIV—XV ст. і належить до пізніших розбудов Літургії. Щодо потрясання пеленою, яке так розмаїто і притягнуто пояснюють давні літургісти, Соловій вважає слідом давнього обряду повівати віяльцем (рипідою) або покрівцем над святими Дарами, щоб туди нічого не впало. Спочатку це було функцією диякона, але коли близько XVI ст. утвердилася практика відкриття святих Дарів вже на *Символі віри*, то сам священник став помахувати воздухом.

З літургійним посудом і святими Дарами також пов'язані білі білизняні плати, якими обкладають дискос та чашу зі святими Тайнами від випадкового дотику, проникнення чи проливання під час Євхаристійного канону та святого Причастя. Так, у багатьох церковних інвентарях кінця XVIII — середини XIX ст. в Галичині зафіксовані типи церковної білизни, характерні для католицького обряду — гумерали і пурифікатори. Тогочасна греко-католицька традиція допускала їхній широкий вжиток під час богослужіння.

Гумерал — біла полотняна хустка, яку підкладають під чашу, дискос та дарохранительницю (монстранцію). Невелику хустину виготовляли найчастіше з лляної тканини, в центрі вишивали хрестик, краї подекуди оздоблювали тасьмою чи мереживом.

Пурифікатор (від лат. purificatorium) — білий лляний або конопляний рушничок для витирання під час Служби чаші після причастя, уст і рук священика. Невеликий не крохмалений прямокутний плат з малим червоним вишитим хрестиком посередині, обшитий мереживом на двох кінцях (як це було прийнято в Римі й Італії). Перед Літургією пурифікатор складається вздовж на 3—4 частини і покривається поверх чаші так, щоб з двох боків звисали однакові кінці і їх постійно вирівнюють після витирання.

Після завершення Служби Божої гумерал і пурифікатор знімають з літургійного посуду і переносять у сухе місце для висихання. Канон не приписує освячувати білизну, оскільки не передбачається його безпосередній дотик до Крові і Тіла Ісуса Христа. Проте ці білизняні плати після вжитку і перед пранням (проводить виключно духівник) не можна торкати світським особам. Важко точно встановити появу гумерала і пурифікатора у Літургії. Раніше священик витирав чашу нарукавником. А греки взагалі не мають пурифікатора, замість нього вживають губку, якою диякон витирає диск (дискос) і чашу [15, с. 347]. Цим, очевидно, пояснюється відсутність спеціальної літургійної білизни в православній традиції.

III. Рід **храмово-обрядових тканин** розподіляється на такі типологічні групи:

Покрови церковної обстави та вівтарні завіси.

Плащаниці.

Процесійні церковні вироби (хоругви і фани).

Серед покровів та завіс (заслонів), предметів церковної обстави, розрізняють *покров на аналой*, *покрови тетраподу* та *бокових престолів (вівтарів)*, завіса Царських Врат (*катапетасма*), заслони пределів (*антипедії*), всякого роду вівтарні завіси та інше. Всі ці типи тканин є пізнішим привнесенням у внутрішній простір церкви, вони не несуть сакрального навантаження, не мають жодних канонічних приписів щодо їхнього використання в

Літургії (а отже й щодо формальних та декоративних ознак), а є виявом, швидше за все, світської естетики. Оздоба покровів найчастіше наслідує традиції народної вишивки та ткацтва, рідше зустрічаються сюжетні та фігуральні композиції.

Окремо зупинимося на катапетасмі та антипедії через їхню рідкісність та недостатнє означення у науковій літературі.

Антипедія, *антипедіум* (від лат. antipendium або antependium — що висить спереду, передня заслона) — це фронтальна стінка від стола вівтаря до низу, підлоги (т. зв. предел), яку часто розписували сюжетними або декоративними композиціями. Проте у візитаціях та інвентарях XVII—XVIII ст. галицьких церков [1, арк. 80; 2, с. 83] нерідко зустрічаємо згадки про тканинні заслони («антипедія златоглавная», «взориста турецької роботи», «адамашкова», «з квітчастого ритого оксамиту» тощо). Як видно з документів, це прямокутні, виготовлені по формі об'єкта, шматки коштовних золототканих або шовкових узорних тканин, оздоблені по краю галоном або тороками, іноді з гаптованим золотим хрестом в центрі. Вкрай рідко мова йде про гаптовані антипедії, в існуванні яких ми не сумніваємось. Припускаємо, що у декоративному плані вони наслідували стилістику текстильного орнаменту.

Катапетасма, або церковна завіса (з гр. — внутрішні, чільні двері) — вівтарна заслона за Царськими Вратами з лляної або шовкової тканини, яку відсувають з одного боку в інший або рухають вверх-вниз. Завісу відхиляють на початку богослужіння та закривають при здійсненні Таїнства Євхаристії. Функціонально прикриває здійснення таїнства всередині вівтаря, яке, за висловом літурголога, треба сприймати не тілесними очима, а душевними, тобто вірою [10, с. 38]. До появи в церквах іконостасів престол і служителів закривали чотирма завісами, які підвішували між стовпами ківорію. Завіси шили найчастіше з шовкової тканини «китайки» світлих відтінків — золотистого, блакитного, зеленого або пурпурового — на час посту. Наприкінці XVIII ст. зустрічаються завіси, вишиті рядами хрестів, зірок, квітів тощо [1, арк. 29, 55].

2. ***Плащаниці***, *плащениці* — типологічна група храмово-обрядових виробів,

призначених для поклоніння образу Ісуса Христа. Це прямокутної форми полотнище із зображенням мертвого Ісуса Христа або сцени Оплакування. Символізує пелену, якою огорнули тіло Христа для похорону. Розрізняють плащаницю *велику* і *малу (воздух)*: першу виносять у Велику П'ятницю й виставляють вірним для поклоніння; другою у свято Воскресіння Христового розстилають на престолі й протягом сорока наступних днів відправляють Літургію. До XVI ст. назви «плащаниця» і «воздух» не розділялися, а вживалися одна замість другої. Розмірами та сюжетним вирішенням, яке пов'язане із символікою «служебних плат», давня плащаниця нагадувала великий воздух [6, с. 61]. Починаючи з XVI ст. наступний тип плащаниці відображає процес відокремлення власне плащаниць з воздухів, які продовжують використовуватися у пасхальних службах. Згодом у церковну практику українських церков входить звичай виносу плащаниці з вівтаря на середину храму для загального поклоніння. Цей обряд триває з вечора Великої П'ятниці до ранішньої пасхальної служби. За плащаницею, як похідною формою воздуха (сакрального покрову), збереглася сакральна функція.

Для плащаниці найчастіше використовували шовкову або оксамитову тканину, на яку наносили живописне або гаптоване зображення. Символічна роль плащаниці зумовлювала не тільки її іконографію, а й особливо піднесене ставлення до розробки сюжету та технічного виконання твору. Це переконливо доводять найвидатніші українські гаптовані плащаниці — пам'ятки XVII — XVIII ст. У композиційному вирішенні тут найчастіше використовувалася схема центрального (сюжетного) поля та декоративної кайми.

В XX ст. з поширенням культу та вшанування Богородиці в українській церкві з'являється особливий іконографічний тип плащаниць — «*Успіння Пресвятої Богородиці*». Є невелика варіативність зображень. Подібно плащаницям Ісуса Христа, тут використаний прийом однофігурної композиції з декоративною каймою.

Хоругви — типологічна група процесійних церковних предметів, фактично — церковне знамено із зображенням священної особи чи події, яке виносять під час урочистих процесій та хресних походів. Виконуючи функцію знамена, хоругви символізують перемогу християнської церкви над світом. Хоругви виготовляли найчастіше парами: з прямокутного відрізу тканини, короткий кінець якого прикріплений до

дерев'яного держака. Православні хоругви різняться фігурними (тризубими, хвилястими) завершеннями нижнього краю, тоді як у греко-католицьких він рівний. За призначенням розрізняють хоругви хресні (похідні), поховальні та церковних братств.

Фани — дещо відмінний за формою та способом кріплення тип церковних знамен, які використовуються паралельно з хоругвами у греко-католицькій традиції. Тут велике квадратне полотнище кріпиться до палі вершиною кута, відповідно сюжетне зображення орієнтоване в ромбову композицію.

Завершуючи характеристики основних типологічних груп української параментики та церковно-обрядових тканин, відзначимо, що подальший розподіл на типи і підтипи відбувається за художніми особливостями (де це доцільно) — формою, композиційною схемою, іконографією, орнаментальними мотивами. В пропоновану типологію не включені ряд підтипів церковних тканин, які відзначені не тривалим функціонуванням або мають не виразне призначення.

1. ЛНБ НАН України, відділ рукописів. — Ф. 3 (МВ) — Спр. 129.
2. ЛНБ НАН України, відділ рукописів. — Ф. 3 (МВ) — Спр. 76.
3. Біблія, або книги Святого Письма й Нового Заповіту / Біблія [пер. проф. І. Огієнка]. — К. : Українське Біблійне Товариство, 2002.
4. *Долоцкий В.И.* О составных частях храма. Престол / В.И. Долоцкий // Христианское чтение — Спб., 1847. — Ч. 3. — С. 146—157.
5. *Долоцкий В.И.* О священных одеждах / В.И. Долоцкий // Христианское чтение — Спб., 1848. — Ч. І. — С. 382—401.
6. *Кара-Васильєва Т.* Літургійне шитво України XVII — XVIII ст. / Тетяна Кара-Васильєва. — Львів : Свічадо, 1996. — 231 с.
7. *Кара-Васильєва Т.* Шедеври церковного шитва України / Тетяна Кара-Васильєва. — К., 2000. — 96 с. : 77 іл.
8. *Никольский К.* О священных одеждах церковнослужителей / К.О. Никольский // Христианское чтение, 1889. — Ч. І. — С. 378—394.
9. *Пальмов Н.* Об омофоре, сакосе и митре / Н. Пальмов. — К., 1912.
10. *Попель М.О.* Літурґіка або наука про Богослужіння греко-католицької церкви / М.О. Попель. — Львів : друкарня Ставропігійського закладу, 1863. — 584 с. : XII скр.
11. Словник українського сакрального мистецтва / Станкевич М., Боньковська С., Василик Р. та ін.; Інститут народознавства НАН України. — Львів, 2006. — 287 с.
12. Соловій, Метелій М., о. Божественна літургія: Історія — розвиток — пояснення / о. Мелетій М. Соловій. — Львів : Свічадо, 1999.
13. *Стамеров К.К.* Нариси з історії костюмів : у 2-х ч. / К.К. Стамеров. — К. : 1978. — Т. 1.— 243 с.
14. *Тиндик В.* Лиштви підризників / В. Тиндик // Народне мистецтво. — 2001. — № 1-2. — С. 60—61.
15. *Флоренский П.* Из богословского наследия / Павел Флоренский // Богословские труды. — 1977. — № 17. — С. 210—289.
16. *Braun J.* I paramenti sacri. Loro uso, storia e simbolismo / J. Braun. — Torino, 1914.
17. Encyklopedja kościelna według teologicznej encyklopedji Wetzera i Waltego...wydana przez X. Michała Nowodworskiego. — T. XVII. — Warszawa, 1892.
18. *Knoblauch M.* Der Paramentenschatz im historischen Museum zu Bern / M. Knoblauch. — Bern, 1895.
19. *Stummel H.* Paramente / H. Stummel. — T. 1—3. — Munchen, 1923.

Olha Oliynyk

ON UKRAINIAN CHURCH CLOTHS, THEIR TYPES, ORIGINS AND SYMBOLISM

In the article have been considered church cloths, art-wares belonging to most important liturgical and ritual attributes of Ukrainian church and presenting themselves as true outstanding artistic phenomena. According to its functional treats this branch of church art has united three kinds of products, viz. clergymen's vestments, sacral covers and ritual cloths. Two first kinds in sacral sense have been considered in the article as principal ones while temple ritual objects are mainly used in arrangement of church interiors, non-liturgical rites and processions.

Keywords: cloths, typology, symbolism, vestment, cover.

Ольга Олийнык

УКРАИНСКИЕ ЦЕРКОВНЫЕ ТКАНИ: ТИПЫ, ПРОИСХОЖДЕНИЕ, СИМВОЛИКА

В статье рассматриваются церковные ткани — важные литургические и обрядовые атрибуты украинской церкви, выдающееся художественное явление. В этой отрасли церковного искусства по функциональному признаку объединены три рода изделий: священническое одеяние, сакральные покровы и церковно-обрядовые ткани. Самыми главными из них в сакральном смысле являются два первых рода, а церковно-обрядовые предметы предназначены для устройства интерьера церкви, нелитургических обрядов и процессий.

Ключевые слова: ткани, типология, символика, одеяние, покров.

Олена ФЕДОРЧУК

ХУДОЖНІ ВИРОБИ З БІСЕРУ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНОМУ МИСТЕЦТВІ: ПОХОДЖЕННЯ ТА РОЗВИТОК ТРАДИЦІЇ

У статті розглядаються витоки та становлення традиції художніх виробів з бісеру в Україні. Давня художня практика використання бісерних матеріалів пов'язана, передовсім, з виготовленням накладних прикрас та оздобленням компонентів ансамблю одягу; окрім того — виконанням виробів церковного призначення та предметів хатньої обстави та ужитку. Знання тривалої ґенези бісерних виробів на етнічних теренах України є відправною позицією реконструкції традиції бісерного оздоблення народного одягу українців XIX—XX ст.

Ключові слова: бісер, одяг, декор, прикраса.

Художні вироби з бісеру — вид декоративного мистецтва, виокремлення якого здійснено на основі характеристики матеріалу та властивої цьому матеріалу технології. До художніх виробів з бісеру належать: компоненти ансамблю одягу, вироби церковного призначення, предмети хатньої обстави та ужитку, при виготовленні яких були використані бісерні матеріали[1].

Основною сферою застосування бісеру в народному мистецтві українців стало виготовлення накладних та вишитих прикрас святкового одягу. Таке явище спостерігалося головно у XIX — другій третині XX ст.; в окремих осередках Північної Буковини, Покуття та Гуцульщини спостерігаємо його й дотепер. Водночас, використання бісеру у виготовленні творів мистецтва має дуже глибоке коріння.

Вивчення тривалої ґенези бісерних виробів на історичних теренах України є відправною позицією реконструкції традиції бісерного оздоблення народного одягу українців. Знання багатовікового художнього спадку майстрів бісерних виробів допоможе осягнути повною мірою особливості типології та художньо-композиційної структури творів XIX — другої третини XX ст.

Запропоноване дослідження сприятиме поступу української мистецтвознавчої науки. Знайомство з творчими досягненнями минулого є також важливою умовою якісного навчання сучасних митців. Це особливо актуально в зв'язку із зростанням зацікавленості бісером як матеріалом для оздоблення не лише компонентів ансамблю одягу, але й творів церковного та світського призначення.

Використання бісеру для декорування української народної ноші — явище мистецтва, відоме багатьом дослідникам [59]. Проте комплексної розвідки багатовікового спадку української народної традиції художніх виробів з бісеру досі немає.

Найбільше опрацьованими є питання ареалу, технології та типології накладних бісерних прикрас українського народного одягу XIX — середини XX ст. Початок аналітичному дослідженню бісерних прикрас українців поклали статті Антона Бу-

[1] Бісерні матеріали — дрібні намистинки округлої (бісер) та подовгастої (коротка — січка, довгий — склярус) форми, які виробляють переважно зі скла, рідше — металу чи пластмаси. У Середньовіччі широковживаними були просвердлені перли, що, власне, й дали назву дрібним намистинам: слово «бісер» походить з арабської мови, де «бусра» (у множині — «бусер») означає «штучна перлина».

дзана «Художні вироби з бісеру», «Вироби з бісеру» (до колективної монографії «Бойківщина») та Катерини Матейко «Прикраси» (до індивідуальної монографії «Український народний одяг») [23, с. 80—85; 24, с. 280—281; 39, с. 139—141]. Названі праці неодноразово цитувалися українськими та російськими вченими, більшість з яких не ставила за ціль і не внесла в мистецтвознавчу науку суттєвих відомостей з цього питання. Помітний поступ у вивченні накладних бісерних прикрас народного одягу українців пов'язаний з появою монографії Ганни Врочинської «Українські народні жіночі прикраси XIX — початку XX століть» та ряду публікацій автора цієї статті, найвагомішим з яких стало монографічне дослідження «Українські народні прикраси з бісеру» [26; 58].

У порівнянні з публікаціями про накладні бісерні оздоби дуже мало розвідок, у яких можна відшукати відомості про вишивку бісером компонентів ансамблю українського народного одягу XX ст. Це доволі пізнє явище народного мистецтва фіксувалося лише локально — у творчості буковинських майстрів. Найбільш інформативною з цього питання є монографія Мірри Костишиної «Український народний костюм Північної Буковини» [34].

Не став поки ще предметом дослідження сучасний етап розвитку мистецтва художніх виробів з бісеру.

Отже, українська традиція художніх виробів з бісеру вивчена недостатньо. Дуже стисло, щоправда, її тривалий поступ розглядався автором цієї статті в монографії «Українські народні прикраси з бісеру» [58, с. 9—18]. Тепер у рамках планового колективного монографічного дослідження «Українське народне декоративне мистецтво: у 3 т.», що готується у відділі народного мистецтва Інституту народознавства НАН України, постала потреба значно ґрунтовнішої реконструкції витоків та розвитку мистецтва художніх виробів з бісеру в Україні.

Найдавніші відомості. Зародження традиції художніх виробів з бісеру важко означити хронологічно. Очевидно, воно пов'язане з появою та використанням всіляких кораликів.

Появу намистинок, виготовлених із штучних матеріалів, випереджує поява й використання невеликих предметів з отвором — різноманітних за формою прикрас одягу й тіла, виконаних первісною людиною з природних матеріалів: каменю, бурштину, мушлі, зубів тварин, бивнів мамонтів, кістки. Такі вироби відомі людству від доби пізнього палеоліту [65, с. 97—98]. З винайденням випаленої глини (неоліт), металу та скла (енеоліт) стали з'являтися прикраси, створені з глиняних, металевих та скляних кораликів.

Найбільшого вжитку набули намистини зі скла, перевагою якого є багата кольорова палітра та здатність по-різному (залежно від якості скляної маси та способу обробки поверхні) віддзеркалювати світло.

Перше, відоме науці, свідчення існування скляних оздоб на проукраїнських землях стосується носіїв Трипільської культури: найдавнішу скляну намистину, знайдену в Усатівському поселенні під Одесою, археологи датують другою половиною III тис. до н. е. Більш пізні артефакти другої половини III тис. до н. е. були виявлені у похованнях ямної культури. Упродовж другої половини II тис. — першої половини I тис. до н. е., кількість скляних виробів значно збільшується, їхні знахідки пов'язуються з археологічними культурами Північного Причорномор'я [27, с. 258].

Багатим на протоскляні[2] та скляні знахідки є археологічний інвентар скіфо-сарматської доби. Поряд з поширеними пастовими та скляними намистинами, в скіфо-сарматських похованнях археологи зрідка виявляють намистини з каменю, кістки та глини. Окрім того, в похованнях багатих скіфів знаходять коралики з напівкоштовних каменів, а ще — намистини та пронизки (трубочки) із золота, срібла й електра [30, с. 99, 131]. З дрібних та великих кораликів скіфи робили мониста (низки), браслети-пов'язки; ними також обшивали рукави одягу по краю і вище ліктів [30, с. 73]. Так само часто використовували привізні намистини сармати, набираючи їх у мониста та нашиваючи на головні убори, коміри, нагрудні частини одягу, краї рукавів і шаровар, пояси та взуття [47, с. 20].

Через нищівні наслідки обряду трупоспалення, пануючого упродовж усього I тис. н. е. серед праслов'янських та ранньослов'янських племен, відомості про одяг праукраїнців є вкрай обмежені [54,

---

[2] Протоскляні матеріали — різні за хімічним складом та місцем походження попередники скла у вигляді непрозорої пастової маси, як от, «єгипетські фаянси». Див.: *Гаврилюк Н.О.* Фаянс / Н.О. Гаврилюк // Словник-довідник археології / [наук. ред. Ю.В. Павленко]. — К. : Наукова думка, 1996. — С. 292.

с. 587]. Повні набори намист (зокрема, зі скляних кораликів, що різняться за кольором та формою) інколи знаходять у могильниках черняхівської культури [54, с. 590—591]. Прикраси ж ранньослов'янського одягу виявляють зазвичай у скарбах [49, с. 30—31]. Відомо, що улюбленою оздобою східних слов'ян були низки скляних намистин (однобарвних та з «очками»), що різнилися за походженням [64, с. 97, 101]. Для прикладу, серед населення Подніпров'я у VIII—IX ст. побутували скляні коралики з Сирії, Візантії, Єгипту [61, с. 100—101].

Княжа доба. У княжу добу найбільшої вартості набувають просвердлені перли. Великі, круглі перли привозили на Русь з Індії, Персії та Голландії. Дрібні ж перли добували в річках та озерах Північної Русі [19, с. 54].

Зацікавлення перлами ґрунтувалося на їхній символіці. У християнському мистецтві перли асоціювалися зі сльозою ангела, що оплакує гріхи людства, а в українській етнокультурі вони символізували чистоту, уподібнену сльозі [50, с. 159; 28, с. 443—444].

Оздобна вишивка перлами (ряди густо розміщених білих крапок, якими іноді облямована одіж та головні убори основних персонажів релігійних та світських сюжетів) добре відома із зображальних джерел давньоруського часу: літописних мініатюр, іконописних творів, мозаїк [43, с. 90; 40, іл. 10, 31].

Найбагатшою на декор із перлів була князівська ноша: «вінець», «кабат», «крозно», «барми», пояс, «наручі» та інші компоненти [32, с. 14—16, 96—106, таб. І, VI].

У широкому ужитку (поряд з перлами) були також скляні коралики різних розмірів. З кінця X ст. — з появою та розвитком вітчизняного склоробства — серед прикрас давньоруського одягу стали поширюватися намистини місцевого виробництва [64, с. 75]. Рівночасно на терени Київської Русі продовжував ввозитися скляний імпорт. Так, сирійський імпорт вирізняли посріблені та позолочені (із срібною та золотою фольгою всередині) намистини [36, с. 374].

Стародавній мандрівник, арабський письменник Ахмед Ібн-Фадлан залишив запис про русичів (921—922 рр.), котрі прагнули «усіма засобами добути» недешеві зелені коралики (по диргему за один), що їх привозили на кораблях по Волзі. З придбаних кораликів робили намиста своїм жінкам [45, с. 15].

Мініатюра «Моління Апостолу Петру» (Фрагмент) з «Кодексу Гертруди». Опубліковано: Кондаков Н.П. Изображенія русской княжеской семьи въ миніатюрахъ XI вѣка / Н.П.~Кондаков — Санктпетербургъ : Императорская Академія Наукъ, 1906. — Табл. І

Окрім як у виготовленні прикрас, перли та бісер використовували в декоруванні одягу та головних уборів [46, с. 52].

До унікальних артефактів княжої доби належать виявлені у скарбі Десятинної церкви (тайник, розміщений у західній частині центрального нефа) шматочки шкіри та тканини з нашитими золотими бляшками і низками дрібних перлів, що є фрагментами головних уборів та одягу [44, с. 51—52].

Дрібні намистинки з перлів, скла, металу широко використовувалися у виготовлені накладних ювелірних виробів. Найвідоміші серед таких — золоті барми зі Сахнівського скарбу (середина XII ст., с. Сахнівка Черкаської обл.) [8] та два золоті колти, які археологи відшукали в інвентарі жіночого захоронення біля вівтаря Борисоглібської церкви (кінець XI — поч. XII ст., Чернігів) [33, с. 52].

Ґенеза традиції виготовлення коштовних декорованих намистинами тканин, компонентів одягу та ювелірних прикрас тісно пов'язана з впливом культур розвинених середньовічних держав. Так, із впровадженням християнства з Візантії на Русь почав надходити широкий асортимент творів сакрального мистецтва. Візантійські твори ставали канонічними взірцями у творчості руських майстрів. Серед нових видів давньоруського мистецтва з'явилося літургійне шитво (гаптарство). Нове мистецтво, яке потре-

бувало глибоких знань з іконографії та неабияких професійних навиків, плекалося у багатьох жіночих монастирях. Воно знайшло застосування у виконанні великого асортименту храмових тканин та священицьких облачень [29, с. 28].

Шитво золотом, сріблом та різноколірним шовком поєднували з оздобленням дрібними намистинами. Перечислюючи добродіяння упокоєного у 1288 р. Володимира Васильковича літописець занотував: «У Володимирі ж розписав він увесь [храм] святого Дмитрія [Солунського], і начиння служебне срібне викував, і ікону пресвятої Богородиці окував сріблом, з камінням дорогим, і завіси [придбав], золотом шиті, а другі — оксамитні, з дрібним жемчугом, і всяким узороччям оздобив він його» [38, с. 447].

У княжі часи перлами та бісером стали прикрашати також оклади ікон та оправи богослужебних книг. З літописної згадки про облаштування Данилом Галицьким церкви Святого Іоанна Златоустого у новозведеному Холмі (1223 р.) дізнаємося: «Прикрасив [Данило] камінням дорогим, бісером і золотом також ікони, які він приніс із Києва, і образ Спаса і пресвятої Богородиці, що їх йому сестра Федора дала з [київського] монастиря [святого] Феодора; приніс він також ікону Стрітення з [города] Вручого од отця його [Мстислава Мстиславовича]» [38, с. 418].

Середина XIV—XVIII ст. Протягом XIV—XVIII ст. бісер та перли продовжували використовувати в літургійному шитві.

Намистинки нашивали на тканину, застосовуючи способи та прийоми, напрацьовані у золотному шитві. Зокрема, найдавнішим способом декорування намистинами було шиття «за контуром» («по формі»). Шиття «за контуром» виконували прийомами «у прикріп», «у прикріп по білі», «у прикріп по карті» та «у прикріп по настилу». Під час шиття «у прикріп» разки бісеру викладали безпосередньо на тканину і прикріплювали непомітними стібками шовкової нитки. Шиття іншими прийомами відрізнялося тим, що на елементи сюжетного або орнаментального шитва спершу накладали лляний шнур «білль» («у прикріп по білі»), чи вирізані згідно з узором клаптики картону («у прикріп по карті»), або ж нашивали опуклий «настил» із товстих м'яких ниток («у прикріп по настилу»). Пізніше на таку основу клали разки бісеру або перлів, кріплячи їх шовковими нитками. Багатошарові підстили з картону або тканини надавали формам зображуваних предметів та персонажів рельєфності та динамічності.

Перли та дрібні намистинки виконавиці гаптованих композицій переважно застосовували для лінійних зображень: виділення німбів, контурів сюжетних персонажів або ж обрамлення усього твору («у прикріп», «у прикріп по білі»), рідше — для площинних зображень: елементів орнаменту («у прикріп по карті» та «у прикріп по настилу»); металевий бісер — також для прикріплення паєток, якими акцентували увагу на певних фрагментах композиції. Загалом у давніх гаптах бісер трапляється зрідка і лише як додатковий художній матеріал [15]. Значно частіше у творах літургійного шитва трапляються перли [9; 17]. Подекуди майстрині уживали їх навіть як основний художній матеріал.

Переломний момент у розвитку української традиції використання дрібних намистинок настав у XVIII ст., на хвилі загальноєвропейської зацікавленості бісерним рукоділлям. Українські майстри почали все частіше використовувати бісер та склярус як основний художній матеріал у виготовленні творів як церковного, так і світського призначення. Творчість з бісерними матеріалами органічно влилася у русло самобутнього явища дворянської маєткової культури (середина XVIII ст. — перша половина XIX ст.), одним з проявів якого стало жіноче рукоділля. Виконавцями бісерних робіт були як самі панянки, так і кріпачки. Останні навчалися модному ремеслу в майстернях, спеціально організованих при панських помістях [62, с. 76].

Про широкий попит на бісер в Україні другої половини XVIII ст. свідчать факти неодноразових масових поставок цього товару з Польщі, яка була торговим посередником між Заходом та Сходом. Так, у 1778 р. мешканець Ніжина, македонський грек Д. Панталузій закупив у Ґданську 30 пудів бісеру; 21 липня прикажчик чернігівського купця І. Єньки — С. Матусов привіз із Вроцлава 215 пудів бісеру, а 17 листопада того ж року інший прикажчик того ж купця — І. Козловський доставив в Україну ще 140 пудів бісеру [35, с. 87—88].

Предметом особливого зацікавлення європейців у другій половині XVIII ст. стали картини, вишиті бісером та склярусом, із зображенням пейзажів, символічних композицій та натюрмортів. Тоді ж у панському побуті почали з'являтися вишиті, а на рубе-

жі XVIII—XIX ст. також нанизані та в'язані з бісеру чохли, якими прикрашали мундштуки для люльок, олівці, склянки, каламарі, невеличкі скриньки і таке інше. Для українських вишитих бісером творів світського призначення у XVIII ст. типовим було застосування прийому шиття «у прикріп», перейнятого з гаптування. Прикметою тогочасних вишитих бісером виробів стала також особлива, дуже далека від натуралізму, наповнена надмірною декоративністю манера стилізації, що засвідчувала сильні впливи народного мистецтва [63, с. 43].

Історичні джерела XIV—XVIII ст. засвідчують використання перлів для оздобної вишивки одягу шляхти, проте не вказують на уживання дрібних намистинок для декорування народної ноші українців [45, с. 105; 20, с. 78].

Чимало підтверджень має традиція побутування монист (низок) із перлових, коралових, бурштинових, гранатових, скляних тощо кораликів, як накладних оздоб вбрання шляхтянок, міщанок, а також селянок XIV—XVIII ст. [39, с. 13—32; 41, с. 31—37; 42, с. 48—58; 52, с. 99; 26, с. 22—24]. Водночас, нічого не відомо про тогочасні народні бісерні прикраси. Припускаємо лише тривале існування накладної оздоби у вигляді з'єднаних у пучок разків бісеру. Ймовірне ж побутування у XVIII ст. орнаментних бісерних прикрас, як от стрічкових ґерданів, не має предметних підтверджень.

XIX — середина XX ст. У першій половині XIX ст. продовжувала розвій дворянська маєткова культура, що природно пов'язувалася із загальними настроями романтизму. Зокрема, в українських помістях бісер та склярус використовували у виготовленні предметів обстави, які мали сприяти облаштуванню затишку та комфорту осель. Чимало вцілілих пам'яток, що нині зберігаються в музейних колекціях, географічно віддалених, Львова, Києва, Чернігова та інших українських міст, засвідчують поширеність, як також багатогранність явища: вишиті бісером картини [3; 11; 2; 18], панно, чохли на меблі [55, іл. 39—42], вишиті та вив'язані з бісеру чохли для побутових речей [12], обкладинки для записників та книжок [7; 13], подушечки для голок [6] тощо. Найтиповішими для цілого століття творчості з бісером стали картини з вишитими романтизованими пейзажами або сюжетними композиціями на тлі тих таки пейзажів,

Фелон. Опліччя. Зелений оксамит, металеві та шовкові нитки, перли, лелітки, бісер, гаптування, шиття перлами та лелітками. XVII ст., Україна. ЧІМ, І-1197

Поруч. Тканина, перли, золото, діаманти, рубіни, сапфіри, аметисти, скло, шиття по формі «у прикріп по карті». Кінець XVII ст., Україна. Музей історичних коштовностей України, ДМ-5983

Картина (незавершена). Полотно, бісер, вишивання півхрестиком. 1833 р., Україна. Національний музей історії України, Т-5825

Шата ікони «Богородиця з дитям». Кінець XIX ст., Україна. Полотно, бісер, «шиття у прикріп по біллі». Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, Т-5360

Шата тридільної ікони: верхня частина — Богородичні образи, нижня — образи Святих. Друга половина XIX ст. Чернігівське Полісся. Приватна колекція В. Шура

Ґердан стрічковий (найпоширеніший тип бісерної оздоби). Бісер, нанизування. Друга половина XIX ст., с.м.т. Заболотів Снятинського р-ну Івано-Франківської. Приватна колекція Юрія Мельничука

також натюрморти, наповнені багатством натуралістично трактованих квітів.

У тогочасній бісерній вишивці побутового призначення впроваджується шиття паралельними рядами півхрестиковим стібом, яке приходить на зміну шиттю «у прикріп». У виконанні об'ємних предметів — бісерних гаманців, торбинок і чохлів для різних дрібних речей крім вишивки застосовували також в'язання (на спицях або гачком) та нанизування. У XIX ст. поширення стала набувати й техніка бісерного ткання, якою виконували екрани (внутрішні кімнатні перегородки), що оглядалися з обох боків [21, с. 12].

Відповідними часу були й виконані із застосуванням бісеру аксесуари одягу, що почали входити на поч. XIX ст. в широку європейську дворянську, а згодом — міщанську моду: гаманці, ридикюлі та сумочки [4], чоловічі перекидні гаманці та портмоне [5], жіночі віяла, футляри для окулярів, підв'язки для панчіх і подібне [25, с. 92, 98, 99, 103].

Від середини XIX ст. європейські кутюр'є стали впроваджувати бісер і склярус в оздобленні (техніками вишивання та ажурного в'язання) компонентів жіночого вбрання. Бісерний декор накладного коміру, болеро[3], труакару[4] чи плаття (візитного, вечірнього, бального) у другій половині XIX — на поч. XX ст. найчастіше виконували однобарвним, гармонійним до кольору одежної тканини, склярусом та бісером [25, с. 69, 181, 186, 207, 220, 245, 257, 273].

Окремою цариною українського мистецтва XIX — поч. XX ст. стали бісерні твори церковного призначення. Культові пам'ятки XIX ст. виконувалися як новими (вишивання «півхрестиком» та бісерне ткання), так і старими, традиційними для гаптування (шиття «у прикріп», шиття «у прикріп по настилу») техніками та прийомами [60]. Зокрема, старовинна техніка шиття за контуром «у прикріп» залишалася ознакою творчості майстрів бісерних шат ікон [10; 16].

Бісерні шати ікон, ґенеза яких щонайбільше пов'язана з творчістю монахинь, іноді ставали предметом зацікавлення й народних майстрів. Непересічне явище народного мистецтва засвідчують твори

[3] Болеро (*ісп.*) — укорочена жіноча безрукавка, кофта або піджак переважно без застібок, прототипом якої став однойменний компонент чоловічого іспанського верхнього одягу.

[4] Труакар (*фр.*, букв. «три четверті») — довгий жіночий піджак.

XIX — поч. XX ст., авторами яких були старообрядці Чернігівського Полісся[5].

Відкритим для зовнішніх впливів і водночас самостійним був шлях розвитку мистецтва бісерного декору народного одягу. За типологією та художньо-композиційними відзнаками виконані із застосуванням бісеру компоненти народної ноші представляють окремішню царину творчості з бісером, наповнену оригінальними художніми ідеями.

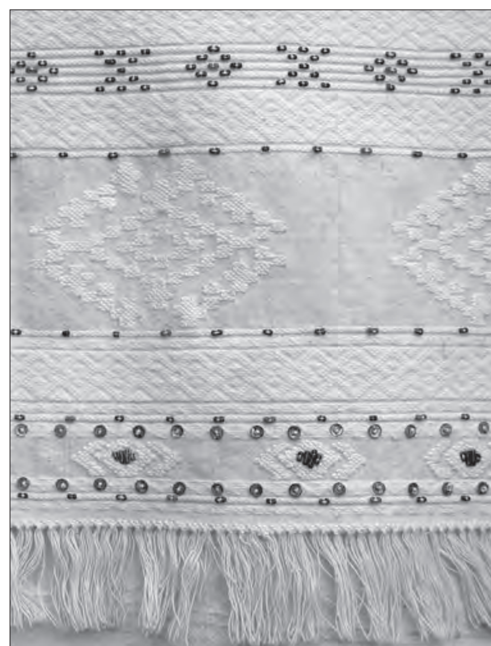
Спершу, на поч. XIX ст., стали поширюватися накладні прикраси з бісеру. Поступово вони з'явилися в народному одязі мешканців Північної Буковини, Західного Поділля, Прикарпаття, Карпат, Закарпаття [23, с. 82—83; 39, с. 140], а також в окремих осередках Волині, Східного Полісся, Середнього Подніпров'я та Східного Поділля[6] [56, с. 159—161].

У XIX — першій половині XX ст., окрім зростання територіальних меж явища, спостерігалося також засвоєння народними майстрами великої кількості комбінаторних можливостей різних технік виконання бісерного декору; розвиток композиційних схем та стилістики орнаменту; збільшення типів накладних оздоб із бісеру [58].

Явище бісерних прикрас викликало до життя поширення бісерної вишивки в декоруванні компонентів одягу. В останній чверті XIX ст. народні майстри з Північної Буковини стали використовувати бісерні матеріали для доповнення вишитих нитками композицій святкових сорочок та виконаних перебірним тканням наміток [31, с. 17].

З 1920-х рр. в осередках Східної Галичини та Північної Буковини бісер почали широко уживати як основний художній матеріал у вишивці сорочок, безрукавок, поясного одягу, а подекуди й інших компонентів святкової ноші.

Жіноча сорочка. Фрагмент рукава. Полотно, нитки, бісер, вишивання. Кінець XIX ст., Буковинське Поділля. Власність Олени Никорак



Намітка «рушник». Бавовняні та лляні нитки, бісер, лелітки, ремізне та перебірне ткання, вишивання. 1920-ті рр., с. Задубрівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл. Чернівецький обласний музей народної архітектури та побуту, ОДВ-966

Саме у цей час в окремих селах північних та центральних районів України також спостерігалися спроби використання бісеру для оздоблення одягу — переважно безрукавок. Серед таких осередків — смт. Степань Сарненського р-ну Рівненської обл., де вишиті бісером оксамитові безрукавки почали з'являтися у 1930-х рр. [14].

Міжвоєнний (1920—1930-ті рр.) розвиток бісерної вишивки в усіх її осередках супроводжував-

---

5 Уявлення про це маловивчене явище мистецтва дає допоки не каталогізована приватна колекція Валентина Шура (м. Чернігів). Два старообрядницькі образи в бісерних шатах з Чернігівського Полісся зберігаються також у Національному архітектурно-історичному заповіднику «Чернігів Стародавній».

6 Авторка статті висловлює подяку Щибрі Володимиру Васильовичу (1991 р. н., м. Київ) за надану можливість ознайомитися з колекцією бісерних оздоб українського народного одягу початку-середини XX ст., що були зібрані ним під час приватних експедицій у селах Новоушицького р-ну Хмельницької обл. («навушники», «сука», «зґарда») та Літинського, Шаргородського, Мурованo-Куриловецького р-нів Вінницької обл. («салба», «ґарда», «зґарда»).

Хутряна безрукавка «кептарик». Вигляд збоку. 1930-ті рр., с. Великий Кучурів Сторожинецького р-ну Чернівецької обл. Овчина, бісер, січка, вишивання півхрестиком. Чернівецький обласний музей народної архітектури та побуту, ОДВ-1135

ся поширенням прийомів, запозичених із досвіду вишивання нитками («уперед голкою», «пів хрестиком»). Вишивання нитками й бісерними матеріалами розвивалося паралельно; ті і ті твори мали аналогічні композиційні схеми.

Із зростанням популярності бісерних оздоб виробництво останніх у ХХ ст. іноді ставало прибутковим промислом. Так, вже у роки Першої світової війни для допомоги біженцям Відділом Всеросійського Земського Союзу були організовані народні майстерні, в яких, поряд з іншими видами художньої продукції, виготовлялися прикраси з бісеру [37, с. 6]. Розвиток бісерного промислу продовжився і в пізніші роки. Зокрема, як відомо з довідки за вересень 1937 р., серед інших промислів вироби з бісеру виготовляли в долині Прута на теренах Надвірнянського повіту Станіславівського воєводства [1].

Середина ХХ — початок ХХІ ст. У середині ХХ ст. розвиток більшості видів українського народного мистецтва уповільнився. Така ситуація була спричинена, перш за все, воєнною руйнацією та післявоєнною скрутою, особливо відчутною в українському селі. Нагальними стали завдання відбудови житла та відродження сільського господарства.

Негативну ситуацію в народному мистецтві 1940—1980-х рр. породжували й інші політичні чинники. На мистецтві бісерних виробів негативно позначилася певна економічна ізоляція СРСР, в тому числі від країн соцтабору, що призвела до мізерності надходжень на радянський ринок чеських бісерних матеріалів. Це, безсумнівно, сприяло зменшенню кількості осередків та майстрів.

Водночас були не завжди оптимістичні, проте сприятливі для розвою народної творчості чинники. Так, післявоєнний голод 1946—1947 рр., що особливо лютував на Чернівеччині, спонукав багатьох тутешніх майстринь звернутися до ткацтва й вишивки (нитками та бісером) як до рятівного засобу. У цей час буковинські ткалі та вишивальниці масово вивозили свої твори на ринки Галичини, де обмінювали їх на продукти харчування[7]. Цей фактор, гадаємо, став вагомим поштовхом для піднесення буковинської вишивки кінця 1940—1970-х рр. Місцеві бісерні вишивки, в першу чергу, прикрасили ансамбль святкової ноші самих буковинців. Окрім того, спричинили нову хвилю зацікавлення бісерною вишивкою у сусідніх галицьких селах, зокрема Покуття та Західного Поділля, де і тепер можна розшукати цілі осередки та окремих майстринь цього виду мистецтва. Показовою є творчість народних майстринь другої половини ХХ ст. зі с. Самолусківці Гусятинського р-ну Тернопільської обл., яким вдалося відродити довоєнну вишивку й розвинути оригінальну систему бісерного декору сучасної місцевої народної ноші [57, с. 105—108].

Піднесення бісерної вишивки (1960—1970-х рр.) відбувалося на тлі занепаду народної традиції накладних бісерних оздоб. Дуже виразно таку тенденцію можна простежити у творчості майстрів Північної Буковини [34, с. 118—128].

Водночас накладні прикраси з бісеру упродовж 1960—1990-х рр. продовжували виготовлялися у системі художніх народних промислів [48, с. 102]. До кола профільованих на таку діяльність підприємств, які часто утворювалися на базі колишніх художньо-промислових артілей, належали фабрики та комбінати, що підпорядковувалися спеціально створеному Управлінню художніх промислів[8]. Специфіка промислу бісерних виробів, що допускає ви-

[7] Записано 25 червня 2007 р. від Шевчук Марії Іванівни, 1945 р. н. із с. Мосорівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл.

[8] У 1960 р. рішенням уряду в зв'язку з ліквідацією промислової кооперації художні артілі були реорганізовані у фабрики і комбінати, а Укрхудожпром — в Управління художніх промислів з передачею його Міністерству місцевої промисловості УРСР. Див.: *Захарчук-Чугай Р.В.* Вступ / Р.В. Захарчук-Чугай // Народні худож-

користання праці майстрів-надомників, сприяла масовості виробництва. Основну частину так званої сувенірної продукції з бісеру становили нескладні у виконанні ланцюжки, вузенькі пояси-стрічки, об'ємні круглі шнури [30, с. 102]. Бісерні оздоби почали входити у міську моду.

Спроби організованої підтримки мистецтва художніх виробів з бісеру пов'язані також з діяльністю Національної спілки художників України (організованої у 1938 р. як СХУ), в рамках якої стало традицією проводити регулярні виставки народної творчості. Зокрема, на всеукраїнських та всесоюзних оглядах-конкурсах виставлялися твори з бісеру майстринь народної творчості: Енгеліси Литвинець (Київ), Євгенії Геник (Коломия), Оксани Сатурської, Ольги Возниці, Зеновії Краковецької (Львів) та інших [48, с. 99]. Художні вироби, а також методичний доробок окремих майстринь[9] сприяв піднесенню мистецтва бісерних виробів на якісно новий щабель поступу.

З 1980-х рр. художня творчість з бісером почала привертати увагу ще більшого числа майстринь, котрі стали займатися одноосібним виробництвом прикрас на продаж. Бісерні вироби почали наповнювати художні вернісажі, що збиралися у вихідні та святкові дні в Києві, Львові, Косові, Яремче. Нова хвиля зацікавлення творчістю з бісером супроводжувалася переміщенням бісерного рукомеслу з сільських осередків до міських, де й нині спостерігається найбільший попит на такі твори. Нині майстрів художніх виробів з бісеру можна розшукати майже у всіх містах України, зокрема й тих, що не входять до ареалу традиційних осередків. Для прикладу, значне число майстрів працюють нині з бісером у Донецьку та Харкові[10].

Упродовж останніх років в Україні бісерні матеріали почали широко використовувати у декоруванні одягу, виготовленні прикрас, предметів культу, картин і панно, побутових предметів, сувенірів.

Зокрема, в царині накладних прикрас з бісеру плідно працюють львівські майстрині: Ірина Білик, Ірина Дух, Зоряна Буць, Наталія Ялтись, Уляна Бобик, творчі пошуки яких базуються на спадщині українського народного мистецтва.

Сорочка жіноча. Фрагмент. Полотно, січка, бісер, вишивання півхрестиком. Кінець 1940-х рр., с. Звенячин Заставнівського р-ну Чернівецької обл. Чернівецький краєзнавчий музей, III—17001

Силянка. Бісер, нитки, набирання в разки, нанизування. 2007 р., Львів, творча студія Ірини Білик

Вагомий внесок у розвиток сучасної української традиції накладних оздоб з бісеру вносять представниці української діаспори. Окремі з них — Ольга Колодій, Віра Наконечна (США, Філадельфія), Марія Рипан (Канада, Торонто) — поєднують свою творчість з польовими дослідженнями, які проводять під час щорічних відвідин України. В колі їхніх інтересів також — укомплектування приватних колекцій бісерних прикрас XIX—XX ст., спроби реконструкції стародавніх творів. Заслуговує особливого схвалення популяризації українських народних традицій, що проводиться діаспорянками в

ні промисли УРСР: довідник. — К. : Наукова думка, 1986. — С. 5.

[9] Маємо на увазі художні студії, очолювані згаданими майстрами, та авторські методичні публікації.

[10] Так званий Бісерний клуб «Харківський стиль» (м. Харків) рекламує свою творчість на сайті http://krodiz.com/.

Сукня з колекції прет-а-порте "Весна-літо 2008" від Роксолани Богуцької, створені на основі буковинського народного одягу, оздобленого бісерною вишивкою. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.roksolanabogutska.com/gallery08

організованих ними художніх студіях та на сторінках зарубіжних періодичних (друкованих і віртуальних) видань [66].

На рубежі XIX—XX ст. техніки роботи з бісером (вишивання, нанизування та ткання) почали впроваджуватися у навчальні програми художніх освітніх закладів [53, с. 28—29].

Завдячуючи переліченим факторам, художні вироби з бісеру стали предметом зацікавлення професійних дизайнерів, зокрема спеціалістів з моделювання одягу.

Справжній фурор у світі моди викликала колекція прет-а-порте «Весна-літо 2008» від Роксолани Богуцької, створена на основі буковинського та західноподільського (борщівського) народного одягу кінця XIX — середини XX ст. По-особливому життєрадісного звучання вказаній колекції надала буковинська бісерна вишивка початку-середини XX ст., перенесена на сучасний одяг, викроєний з жоржету та шовку [22].

В останні роки цікавість до бісеру стали проявляти й майстрині, котрі виготовляють речі церковного призначення: покрівці, плащаниці, компоненти священичого облачіння. Окрему групу творів становлять ікони з бісеру та шати з бісеру до мальованих образів. Зокрема, такий вид творчості став покликанням львів'янки Оксани Іваночко. Виготовлення бісерних шат до образів (виконаних поліграфічним способом) нині спостерігається (як художній промисел) в окремих селах Чернівецької області. Зокрема, багато аматорів такої творчості мешкає в с. Баламутівка Хотинського р-ну[11].

На рубежі XX—XXI ст. бісер, головно у творчості дітей[12], знайшов застосування як матеріал для виготовлення сувенірів: писанок, невеликих квіткових букетів, дрібних фігурок комах та звірів.

Підсумовуючи, хочемо зазначити, що традиція художніх виробів з бісеру має давні витоки, пов'язані з ранньою (неоліт, енеоліт) появою й розповсюдженням намистинок як матеріалу декорування тіла й одягу. Найбільшого поширення набули намистинки зі скла. У княжі часи особливо популярними стають просвердлені перли, якими декорували коштовну одіж, ювелірні вироби, також твори церковного призначення, зокрема літургійне шитво. У літургійному шитві знайшла розвиток техніка шиття у спосіб за контуром прийомами «у прикріп», «у прикріп по білі», «у прикріп по карті» та «у прикріп по настилу». Ці ж прийоми шиття включно до XVIII ст. застосовували українські майстри у роботі зі скляними та металевими бісерними матеріалами, які подекуди використовувалися як додатковий художній матеріал для довершення гаптованих композицій. З кінця XVIII ст., на тлі загальноєвропейського зацікавлення бісерним рукомеслом, творчість з бісером в Україні дістає якісно нового розвитку. Серед виробів церковного, а також світського призначення починає з'являтися все більше творів, декорованих самим лише бісером. У роботі з бісером як основним художнім матеріалом поступово з'являються та поширюються нові техніки: вишивання, нанизування, ткання, в'язання.

Від поч. XIX ст. бісерні матеріали проникають у творчість народних майстрів, які починають викорис-

[11] ПМА. Записано 27 червня 2007 р. від Дудки Володимира Івановича, 1970 р. н. із с. Баламутівка Хотинського р-ну Чернівецької обл.

[12] Дитяча творчість з бісером вирізняється типологічною розмаїтістю, позаяк дітям притаманна підвищена креативність, постійний потяг до всього нового.

товувати бісер спершу для виготовлення накладних оздоб, а від рубежу XIX—XX ст. — також для оздобної вишивки компонентів народної ноші.

Українські народні прикраси з бісеру та вишитий бісером народний одяг набув значного поширення на західних теренах України, найдовше побутуючи в селах Північної Буковини та Західного Поділля, де й нині можна розшукати майстринь-вишивальниць бісером.

З останньої четверті XX ст. почався поступовий відхід від традиційних форм бісерного декору, занепад більшості давніх сільських осередків, поява нових, міських, мистецьких центрів. Відхід від традиції став проявлятися у захопленні лише деякими типами прикрас (ґердан, силянка, об'ємна плетінка) та потягом до спрощення колористики творів. У царині вишивки бісером зміни виразилися у появі нових, сучасних кроїв одягу, нетрадиційних композиційних схем, несподіваних кольорових поєднань.

1. Державний архів Івано-Франківської області. — Ф. 2. — Оп. 2. — Од. зб. 743. — Арк. 48.
2. Колекція Валентина Вікторовича Шура. Вишиті бісером картини: «Пастух із собакою», «Натюрморт з квітами у вазі» . — Фотоархів Олени Федорчук.
3. Музей етнографії та художнього промислу НАН України (далі — МЕХП). — ЕП-15387.
4. МЕХП. — Інв. № ЕП-2357, ЕП-6132, ЕП-6137, ЕП-7814, ЕП-15393, ЕП-77190.
5. МЕХП. — Інв. № ЕП-6131, ЕП-15392.
6. МЕХП. — Інв. № ЕП-15391.
7. МЕХП. — Інв. № ЕП-15773.
8. Музей історичних коштовностей України (далі — МІКУ) . — Інв. № АЗС 1840— 1845, 1776—1778, 1795.
9. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник (далі — НКПІКЗ) . — Інв. № Т-4550, Т-5231.
10. НКПІКЗ. — Інв. № Т-5359, Т-5360.
11. Національний музей історії України (далі — НМІУ). — Інв. № Т-5825.
12. НМІУ. — Інв. № Т-4462, Т-5415, Т-7699.
13. НМІУ. — Інв. № Т-7056/1, Т-7056/2.
14. Сарненський історико-етнографічний музей. Експозиція.
15. Чернігівський історичний музей (далі — ЧІМ) . — Інв. № І-1981, І-1989, І-1197.
16. ЧІМ. — Інв. № І-2084, І-2098.
17. ЧІМ. — Інв. № І-1192, І-1197, І-1522.
18. ЧІМ. — Інв. № І-2085.
19. *Бабушкина Н.В.* Золотое шитьё. / Н.В. Бабушкина. — М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2003. — 64 с. : ил. — (Золотые страницы рукоделия). — Библиогр. : с. 62 (21 назва).
20. *Білецький П.* Український портретний живопис XVII — XVIII ст. Проблеми становлення і розвитку / П. Білецький. — К. : Мистецтво, 1969. — 319 с. : іл. — Бібліогр. в підрядк. прим. (по розділах).
21. Бисерные изделия в России XVIII — начало XX века : Каталог выставки из собрания Эрмитажа / [авт.-сост. Моисеенко Е.]. — Санкт-Петербург : Государственный Эрмитаж, 1997. — 40 с. : ил. — Библиогр.: с. 19 (13 назв.).
22. *Богуцька Роксолана.* Колекція весна-літо 2008 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.roksolanabogutska.com/gallery08.
23. *Будзан А.Ф.* Художні вироби з бісеру / А.Ф. Будзан // НТЕ. — 1976. — № 1. — С. 80—85. — Бібліогр. в підрядк. прим. (15 назв).
24. *Будзан А.Ф.* Вироби з бісеру / А. Будзан // Бойківщина : Історико-етнографічне дослідження. / [відпов. ред. Ю.Г. Гошко]. — К. : Наукова думка, 1983. — С. 280—281. — Бібліогр. в підрядк. прим. (14 назв).
25. *Васильев А.* Европейская мода. Три века / Александр Васильев. — М. : Слово/Slovo, 2008. — 440 с. : ил. — Словарь : с. 436. — Указатель : с. 437—440.
26. *Врочинська Г.В.* Українські народні жіночі прикраси XIX — початку XX століть / Ганна Врочинська. — К. : Родовід, 2007. — 232 с.: іл. — Бібліогр. : с. 224—228 (203 назви) та в підрядк. приміт.
27. *Гаврилюк Н.О.* Скло / Гаврилюк Н.О. // Словник-довідник археології / [наук. ред. Ю.В. Павленко]. — К. : Наукова думка, 1996. — С. 258. — Бібліогр. : с. 258 (2 назви).
28. *Жайворонок В.* Знаки української етнокультури : словник-довідник / Віталій Жайворонок. — К. : Довіра, 2006. — 703 с. — Бібліогр. : с. 5—7.
29. *Кара-Васильєва Т.* Літургійне шитво України XVII—XVIII ст. : Іконографія, типологія, стилістика / Тетяна Кара-Васильєва. — Львів : Свічадо, 1996. — 232 с. : іл. — Бібліогр. в кінці розд. та в кінці тексту. — С. 221—228.
30. *Ковпаненко Г.Т.* Памятники скифской эпохи Днепровского Лесостепного Правобережья (Киево-Черкасский регион) / Г.Т. Ковпаненко, С.С. Бессонова, С.А. Скорый / [отв. ред. Б.Н. Мозолевский ; АН УССР , Ин-т археологии]. — К. : Наукова думка, 1989. — 336 с. — Бібліогр. : с. 326—332.
31. *Кольбенгаєр Е.* Взори вишивок домашнього промислу на Буковинї (в період з 1902 по 1912 роки) = Ukrainian Bukovinian cross-stitch embroidery = Broderie aux points de croix Ukrainiens Bukoviniens : Альбом / Еріх Кольбенгаєр ; [переклад. Омеляна Поповича; упоряд. Василь та Олекса Глібка]. — Чернівці : Колір-друк, 2008. — 100 с. : 67 табл. з іл. — Текст : укр., англ., фран. — Бібліогр. в підрядк. прим. (6 назв).
32. *Кондаков Н.П.* Изображенія русской княжеской семьи въ миніатюрахъ XI вѣка. — Санктпетербургъ : Изданіе мператорской Академіи Наукъ, 1906. — 123 с. : VI табл. с ил. — Библиогр. в подстроч. примечан.

33. *Корзухина Г.Ф.* Русские клады IX—XIII вв. / Г.Ф. Корзухина. — М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1954. — 156 с. — Библиогр. в підрядк. прим.
34. *Костишина М.В.* Український народний костюм Північної Буковини / Мірра Костишина. — Чернівці : Рута, 1996. — 192 с. — Бібліогр. : с. 181—184 (127 назв).
35. *Кулаковський В.М.* Торгівельні зв'язки Лівобережної України з Польщею у XVIII ст. / В.М. Кулаковський // Український історичний журнал. — К. : Наукова думка, 1978. — № 6. — С. 82—89. — Бібліогр. в підрядк. прим. (44 назви).
36. *Кучера М.П.* Предмети імпорту (Частина друга : Археологія епохи Київської Русі) / М.П. Кучера // Археологія Української РСР : в 3 т. / [ред. колегія тому: В.Й. Довженок (відп. ред.), М.П. Кучера, А.Г. Сміленко]. — К. : Наукова думка, 1971—1975. — Т. 3: Ранньослов'янський та давньоруський періоди. — 1975. — С. 373—376. — Бібліогр. : с. 485—491 (до другої частини).
37. *Литвинец Э.Н.* Изготовление украшений из бисера и стекляруса : методическое пособие / Энгелиса Литвинец. — М. : ВНМЦ НТ и КПР, 1984. — 64 с. : іл.
38. Літопис руський / [пер. з давньорус. Л. Махновця; відп. ред. О.В. Мишанич]. — К. : Дніпро, 1989. — XVI + 591 с.
39. *Матейко К.І.* Український народний одяг / Катерина Іванівна Матейко. — К. : Наукова думка, 1977. — 224 с. : іл. — Бібліогр. : с. 210—222 та в підрядк. прим.
40. Мистецтво Київської Русі = Art of Kievan Rus : альбом / [авт.-упоряд. Асєєв Ю.С.]. — К. : Мистецтво, 1989. — 60 с. : 247 іл. — Бібліогр. та прим. в тексті (53 назви).
41. *Ніколаєва Т.О.* Історія українського костюма / Тамара Ніколаєва. — К. : Либідь, 1996. — 176 с. : іл. — Бібліогр. : с. 163—166.
42. *Ніколаєва Т.* Український костюм (надія на ренесанс) / Тамара Ніколаєва. — К. : Дніпро, 2005. — 320 с. : іл. — Бібліогр. : с. 311—315 (276 назв).
43. *Овсійчук В.А.* Українське малярство X—XVIII століть. Проблеми кольору / Володимир Антонович Овсійчук. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. — 480 с. : іл. — Бібліогр. в підрядк. прим.
44. *Пекарська Л.* Дорогоцінності тайника десятинної церкви / Л. Пекарська // Церква Богородиці Десятинна в Києві. До 1000-ліття освячення / Колектив авторів [наук. ред. Петро Толочко]. — К. : АртЕк, 1996. — С. 48—53 : іл., 5 табл. — Бібліогр. в підрядк. прим.
45. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Украину в середине 17 века, описанное его сыном архидияконом Павлом Алеппским / [пер. с араб. Г. Муркоса]. — К. : Типография Киево-Печерской Успенской Лавры, 1997. — 160 с. : ил. — Примечания : с. 143—150.
46. *Рабинович М.Г.* Древнерусская одежда IX—XIII вв. / М.Г. Рабинович // Древняя одежда народов Восточной Европы [под. ред. М.Г. Рабинович]. — М. : Наука, 1986. — С. 40—62. — Библиогр. : с. 258—270 та в тексті.
47. *Рикман Э.А.* Одежда народов Восточной Европы в раннем железном веке. Скифы, сарматы и гето-даки (середина I тысячелетия до н. э) / Э.А. Рикман // Древняя одежда народов Восточной Европы [под. ред. М.Г. Рабинович]. — М. : Наука, 1986. — С. 7—29. — Библиогр. : с. 258—270 та в тексті.
48. *Савчук Г.В.* Вироби з бісеру / Г.В. Савчук // Народні художні промисли УРСР: довідник / [відпов. ред. Р.В. Захарчук-Чугай]. — К. : Наукова думка, 1986. — С. 99—102 : іл. — Бібліогр. : с. 102 (9 назв).
49. *Седов В.В.* Одежда Восточных славян VI — IX вв. н. э. / Седов В.В. // Древняя одежда народов Восточной Европы / под. ред. М.Г. Рабинович]. — М. : Наука, 1986. — С. 30—39. — Библиогр. : с. 258—270 та в тексті.
50. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия / под ред. Телицына В.Л. — 2-е изд. — М. : ЛОКИД-ПРЕСС: РИПОЛ классик, 2005. — 496 с. : ил. — Библиогр. : с. 493—495.
51. *Січинський В.* Чужинці про Україну / Володимир Січинський. — К. : Довіра, 1992. — 256 с. : іл. — Бібліогр. : с. 222—228.
52. *Стельмащук Г.* Давнє вбрання на Волині: Етнографічно-мистецтвознавче дослідження / Галина Стельмащук. — Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2006. — 280 с. : іл. — Бібліогр. у кінці розділів.
53. *Сусак К.Р.* Робота в матеріалі з художнього вишивання та моделювання одягу: Програма навчальної дисципліни / Сусак К.Р., Кириченко Н.А. — Косів : Косівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва, 2003. — 46 с.
54. *Терпиловський Р.В.* Прикладне мистецтво (Культура давніх слов'ян) / Р.В. Терпиловський // Історія української культури : в 5 т. / [гол. ред. тому Толочко П.П.]. — К. : Наукова думка, 2001— Т. 1. Історія культури давнього населення України. — 2001. — С. 587—599. — Бібліогр. в підрядк. прим. (18 назв).
55. Українська вишивка : альбом / [авт.-упоряд. Т. Кара-Васильєва ; худож. М. Ессаулова]. — К. : Мистецтво, 1993. — 264 с. : іл.
56. *Федорчук О.С.* Традиційні прикраси з бісеру: регіони побутування в Україні (огляд вітчизняних та зарубіжних досліджень) / Олена Федорчук // Наукові записки: Інститут народознавства НАН України, Івано-Франківський краєзнавчий музей. — Івано-Франківськ : Місто НВ, 2003. — Вип. 7—8. — С. 159—161. — Бібліогр. : с. 160—161.
57. *Федорчук О.* Село Самолусківці — сучасний західноподільський осередок вишивання бісером / О. Федорчук // Народознавчі зошити. — Львів : ІН НАН України. — 2005. — № 1—2. — С. 105—108. — Бібліогр. в підрядк. прим. (5 назв).

58. *Федорчук О.* Українські народні прикраси з бісеру / Олена Федорчук. — Львів : Свічадо, 2007. — 120 с. : іл. — Бібліогр. : с. 75—80.
59. *Федорчук О.* Бісерний декор ансамблю українського народного одягу: стан дослідження проблеми / Олена Федорчук // Мистецтвознавство-2008. — Наук. зб. — Львів : СКІМ, 2008. — С. 117—128. — Бібліогр. : с. 125—128.
60. *Федорчук О.С.* Художні вироби з бісеру в українському церковному мистецтві XIX ст. / Олена Федорчук // Історія релігії в Україні : наук. щорічник / наук. упоряд. О. Киричук, М. Омельчук, І. Орлевич. — Львів : Логос, 2010. — Кн. ІІ. — С. 842—850. — Бібліогр. : с. 850 (11 назв).
61. *Школьникова Н.А.* Стеклянные украшения конца I тыс. н. э. на территории Поднепровья / Н.А. Школьникова // Советская археология. — 1978. — № 1. — С. 97—104. — Библиогр. : с. 104.
62. *Штанкіна І.В.* Бісерні вишивки як частина художнього та культурного життя дворянських маєтків на Чернігівщині кінця XVIII — першої половини XIX ст. / Ірина Валеріївна Штанкіна // Скарбниця української культури : зб. наук. пр. — Чернігів : Управління культури Чернігівської облдержадміністрації : Чернігівський історичний музей ім. В.В. Тарнавського : Інститут української археографії та джерелознавства ім. М.С. Грушевського НАН України Чернігівське відділення, 2002. — Вип. 2. — С. 76—84. — Бібліогр. : с. 84 (20 назв).
63. *Штанкіна І.В.* Традиції народного мистецтва у бісерних роботах кінця XVIII — початку XX століть (за матеріалами колекції Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського) / Ірина Валеріївна Штанкіна // Скарбниця української культури : зб. наук. пр. — Чернігів : Управління культури Чернігівської облдержадміністрації : Чернігівський історичний музей ім. В.В. Тарнавського : Інститут української археографії та джерелознавства ім. М.С. Грушевського НАН України Чернігівське відділення, 2004. — Вип. 4. — С. 41—46. — Бібліогр. : с. 46 (7 назв).
64. *Щапова Ю.Л.* Стекло Киевской Руси / Ю.Л. Щапова. — М. : МГУ, 1972. — 215 с. — Библиогр. в підрядк. прим. (по розділах).
65. *Яковлева Л.А.* Мистецтво (Культура пізньопалеолітичного населення України) / Л.Я. Яковлева // Історія української культури : в 5 т. / [гол. ред. тому Толочко П.П.]. – К. : Наукова думка, 2001. — Т. 1. Історія культури давнього населення України. — 2001. — С. 92—98. — Бібліогр. в підрядк. приміт. (21 назв).
66. *Juntti M.* Gerdany, past to present: A Conversation on Ukrainian-Style Beadwork with Maria Rupan // beadwork. — 2009. — October / November. — P. 60—62. [Електронний ресурс]. — Режим доступу до журн.: www.beadworkmagazine.com

Olena Fedorchuk

ARTISTIC BEADWORK IN UKRAINIAN FOLK ART: ORIGIN AND TRADITION DEVELOPMENT.

This article researches the origin and establishment of the artistic beadwork tradition in Ukraine. The ancient artistic practice is first and foremost connected with the manufacture of superimposed adornments and garments decorating; moreover, manufacture of the churchware and household items. The knowledge of the long-lasting genesis of the beadwork on the historical territory of Ukraine is the starting point for reconstruction of the tradition of national Ukrainian garments decorating in XIX—XX centuries.

Keywords: beadwork, garments, decoration, adornment.

Елена Федорчук

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИЗДЕЛИЯ ИЗ БИСЕРА В УКРАИНСКОМ НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ: ПРОИСХОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИИ

В статье рассматриваются истоки и становление традиции художественных изделий из бисера в Украине. Древняя художественная практика использования бисерных материалов связана, прежде всего, с изготовлением накладных украшений и декорированием компонентов ансамбля одежды; кроме того — изготовлением изделий церковного предназначения и предметов домашнего использования. Изучение длительного генезиса бисерных изделий на этнической территории Украины — исходная позиция в осуществлении реконструкции традиции бисерного декора народной одежды украинцев XIX—XX ст.

Ключевые слова: бисер, одежда, декор, украшение.

Олена КОЗАКЕВИЧ

ТРАДИЦІЙНІ МЕРЕЖИВНІ ТА В'ЯЗАНІ ВИРОБИ НА БУКОВИНІ КІН. XIX — XX ст. (ЗА МАТЕРІАЛАМИ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ЕКСПЕДИЦІЙ)

У запропонованій статті розглядаються типологія та художні особливості буковинських в'язаних та мереживних виробів кінця XIX—XX ст., базовані на мистецтвознавчих експедиціях в тому регіоні. Зі слів респондентів ми отримали інформацію про матеріали та техніки виготовлення, визначили основні напрями розвитку цих видів мистецтва, простежили взаємовпливи сусідніх культур.

Ключові слова: в'язання, мереживо, оздоблення, мережка, переплетення, традиційне.

Мистецтвознавчі наукові експедиції — важлива ланка у вивченні українського традиційного декоративного мистецтва. Детально розроблений маршрут, системна робота в населених пунктах, фіксування артефактів та спілкування з місцевими жителями сприяє створенню цілісної картини досліджуваної проблематики. Упродовж 2007—2008-х рр. у рамках наукового плану відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України за темою «Парадигми універсального й унікального в традиційному мистецтві українців: порівняльний аспект» відбулися експедиції працівників відділу[1] на Буковинське Поділля (Заставнівський, Новоселицький р-ни Чернівецької обл., 2007), Бессарабію (Хотинський і Кельменецький р-ни Чернівецької обл., 2007) та Буковинську Гуцульщину (Вижницький та Путильський р-ни Чернівецької обл., 2008).

Актуальність запропонованої статті — на основі польових матеріалів вивчено й проаналізовано типологію буковинських народних в'язаних й мереживних виробів, їх художні особливості, що сформувалися під впливом мистецьких, етнографічних та соціокультурних чинників кін. XIX—XX ст. Отримані результати апробовані у низці публікацій [12; 13; 14; 15]. Порівняно з ткацтвом чи вишивкою, на Буковині в'язання і мереживо менш поширені, зрештою, як і на інших теренах України. Здебільшого це — оздоблення вбрання й інтер'єрних тканин, значно рідше трапляються вироби як самостійна одиниця.

Відповідно праць щодо вивчення в'язання та мережива у контексті народного мистецтва зазначеної території (Чернівецька обл.) — не багато. Наукові висліди К. Матейко [25], Т. Ніколаєвої [26], Л. Бурачинської [28], М. Білан і Г. Стельмащук [10] присвячені українському традиційному одягу XIX — першої пол. XX ст., у контексті яких — традиційна буковинська ноша. Окремі монографії та статті — характеристика народного вбрання та його компонентів на Буковині — авторства М. Костишиної [22; 23; 24], Я. Кожолянко [20; 21], де інформації про в'язання та мереживо — обмаль.

Опитування респондентів та фіксація артефактів уможливили умовно виокремити два основні періоди, які найвиразніше характеризують художні особливості в'язаних і мереживних виробів Буковинського Поділля, Буковинської Гуцульщини й Бессарабії.

---

[1] Керівники експедицій : 2007 р. — н. с., канд. мистецтвознавства Федорчук Олена Степанівна; 2008 р. — н. с., канд. мистецтвознавства Болюк Олег Миколайович; водій — Романів Василь Теодорович.

Для першого періоду — кін. XIX — сер. XX ст. — властиві речі, виготовлені в основному в умовах домашнього господарства. Переважно для виготовлення традиційного вбрання та елементів оздоблення використовували прядену ручним способом вовну з овечого руна натурального забарвлення, рідше — льон та коноплі. Засоби для створення «*плетених*»[2] виробів були прості: дерев'яні саморобні гачки, звичайні металеві дроти (проволоки) або велосипедні спиці: «*Глицями плели, з проволки робили, ну 20 см була одна. Було дві, а було і штири, а п'єтов плели*»[3]. Звичайно, у результаті розвитку фабричної промисловості та поширення конфекції[4] упродовж першої пол. XX ст. у традиційний побут селян входили речі «міської моди»: панчохи, светри, шапки, білизняний асортимент, фабричне мереживо. Наприклад, у 1920—1930-х рр. у Чернівцях працювало багато трикотажних фабрик (понад 40) [2—9], власниками яких були євреї. Також в'язаний асортимент завозили з румунських мануфактур, де в зазначений період текстильне виробництво було досить розвинуте. Увесь цей «крам» заможніші селяни могли придбати в магазинах або на базарі. Взоруючись на «новомодні» речі, сільські жінки намагалися вкраплити щось нове у колористику, декор, дотримуючись водночас багатовікових традицій.

Також мали значення соціокультурні чинники: геополітичне розташування території, взаємовпливи декоративного мистецтва сусідніх культур, наближеність до великих міст чи текстильних осередків, модні тенденції тощо. Наприклад, в'язані та мереживні вироби Буковинського Поділля (особливо Заставнівського р-ну) вирізняються яскравими барвами, техніками виконання, розмаїтим декором. Натомість в Бессарабії речі значно простіші, «скромніші», та й на Буковинській Гуцульщині теж. Під час експедицій місцеві жителі скеровували нас на Івано-Франківщину: мовляв, до Другої світової ці терени входили до складу Австро-Угорщини, Польщі, тому й декоративні витвори були колористичними, привабливо оздобленими, як і мистецтво краю (Галичини) в цілому.

Процес насилювання і в'язання мережива з бісеру «цяток»; автор — Вальчук Марія Іванівна, 1940 р. н.; с. Чуньків Заставнівського р-ну Чернівецької обл., 2007

Друга пол. XX — поч. XXI ст. (повоєнний, радянський, часи Незалежності України) — наступний період: відбувається інтенсивний розвиток фабричної промисловості, текстильної зокрема (до 1990-х рр. у складі радянської). Сільські ж майстрині водночас з традиційними мотивами часто використовували зразки та схеми, запозичені з «модних» журналів, що вплинуло, відповідно, і на стилістику виробів[5]. Натомість народні мотиви стають джерелом інспірації для професійних художників, які на свій лад інтерпретують багатовіковий досвід своїх предків. У повсякденному побуті у другої пол. XX ст. — фабричні куповані речі, почасти не найкращої якості. Традиційні (автентичні) вироби можна побачити переважно на фольклорних святах, етнографічних дійствах як елемент сценічного костюма.

---

[2] У багатьох етнорегіонах України (особливо на західних територіях) синонімом терміна «в'язання» [гачком, спицями] є «плетіння». Тому, використовуючи це визначення [«плетіння»] у тексті, ми переважно вживаємо його у контексті в'язання.

[3] Зап. від Мойси Василя Пантелейовича, 1938 р. н. (уродж. с. Киселиці), с. Малий Дихтинець Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[4] *Конфекція* — верхній одяг, білизна та інші вироби, які виготовляють масовими партіями; товари широкого вжитку.

[5] У 1960—1980-х рр. популярними серед жіноцтва стають журнали «Радянська жінка», «Крестьянка», «Краса і мода», «Вязание», «Мода», де друкувалися останні новинки моди, зразки в'язаних виробів, мережива. Масове захоплення рукоділлям (промисловість продукувала однотипні речі, а імпорт був дефіцитом, тому кожна жінка намагалась власноруч створити собі щось оригінальне) спричинило поступове витіснення традиційних мотивів сучаснішими моделями. Під час експедицій (Львівська, Закарпатська, Івано-Франківська, Чернівецька обл.) ми фіксували артефакти, датовані др. пол. XX ст., орнаментальні структури яких були ідентичні. На цих зразках чітко простежується нівелювання народної традиції та впливи моди, журнальних зразків зокрема.

Безрукавка «лейбик», в'язаний спицями; візерунок — кісочка; автор — Чуплак (Ткач) Анюта Іларіонівна, 1924 р. н.; с. Перебиківці Хотинського р-ну Чернівецької обл., 2007

Типологія буковинських в'язаних і мереживних виробів розроблена відповідно до основ теоретичних підходів до морфологічної класифікації творів декоративно-прикладного мистецтва (за М. Станкевичем).

Типологічна структура в'язаних і мереживних компонентів традиційного ***вбрання*** залежала від періодизації: наприкінці XIX – поч. XX ст. — це невеликі за розміром речі, поодинокі в одягових комплексах (пояси, виготовлені переважно технікою сітчастого плетіння; рукавиці, шкарпетки або штуци). Від 1920—1930-х рр. у побуті сільського населення — светри, безрукавки, жакети, хустини, шапки — асортимент ручної роботи та фабричного виробництва, який формувався під впливом міської моди. Варто зазначити, що типологія традиційної ноші відрізняється від типології міського одягу. Перш за все це пов'язано з чітко визначеною функцією виробів народного вбрання, у межах якого виокремлюємо наступні типологічні групи: *доповнення (шкарпетки, штуци, рукавиці, нараквиці)*, *головні убори (хустини)*, *пояси*. З поширенням конфекційного вбрання та розвитком текстильної галузі (сер. XIX — друга пол. XX ст.) трикотаж поділяють на *білизняний* (майки, футболки, спідня білизна), *панчішно-шкарпетковий*, *рукавичний*, *верхній* (жакети, пальта, костюми, блузи, плаття тощо). В межах цих груп розрізняють вироби за призначенням (спортивні, святкові, повсякденні), за статево-віковими групами (жіночий, чоловічий, дитячий, підлітковий) тощо.

Типологічна група ***доповнення*** — невеликі за розміром вироби, які, окрім основної утилітарної, виконували декоративну функцію, і були акцентом у святковому комплексі вбрання. Типологічна підгрупа *шкарпетки*[6] («капці»[7], «коцуни»[8], «коцуники»[9], «колцуни»[10], «чулки»[11], «панчохи»[12]) у довоєнний та повоєнний час носили практично всюди. Переважно ці вироби не відзначалися мистецькими якостями: повсякденні речі виробляли з вовни та коноплі («капці

[6] *Шкарпетки* — до кісточок або трохи вище вовняні чоловічі, жіночі та дитячі вироби, характерні здебільшого для одягового комплексу Карпат. Вище литки, під коліно або поза коліно — *панчохи*. Використовували для утеплення та захисту ніг, для верхової їзди, а також як декоративне доповнення до взуття. Здебільшого виготовляють з доморобної вовни натурального кольору, з фарбованої — червоної, бордової (бурої), чорної або натуральних відтінків. Колір залежав від застосування виробів — святкові, повсякденні, для літніх людей чи молоді, а також від приналежності до етнографічного комплексу вбрання.

[7] Зап. від Шпелей Ганни Георгіївни, 1941 р. н., с. Брідок Заставнівського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007; Мінгереш Анастасії Федорівни, 1919 р. н., с. Конятин Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008; Кричун Параски Сергіївни 1935 р. н. (уродж. в с. Довгопілля), с. Бісків Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[8] Зап. від Шевчук Марії Василівни, 1920 р. н., с. Мосорівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

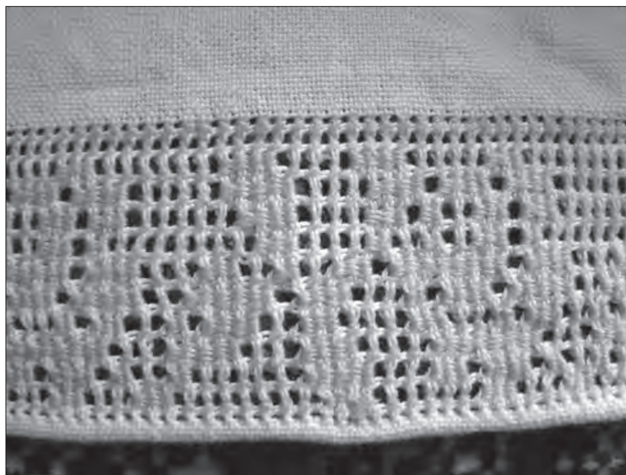
[9] Зап. від Владичу Василини Констянтинівни, 1920 р.н., с. Мосорівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[10] Зап. від Саргож Марії Іванівни, с. Перебиківці Хотинського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[11] Зап. від Вальчук Марії Терентієвни, 1935 р. н., с. Слищадь Хотинського р-ну Чернівецької обл.; Допиряк Зінаїди Михайлівни, 1940 р. н., с. Круглик Хотинського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[12] Зап. від Вальчук Марії Терентієвни, 1935 р. н., с. Блищадь Хотинського р-ну Чернівецької обл.; Допиряк Зінаїди Михайлівни, 1940 р. н., с. Круглик Хотинського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007; Кіщук Варвари Томівни, 1935 р. н. (уродж. с. Мариничів), с. Бісків Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

Фрагмент плетеного жіночого пояса; 1880—1890-ті рр. XIX ст. Обгортання стану, фіксування поясного вбрання; вовна доморобна; плетіння, брання; виконана у трьох кольорах — червоний, зелений та синій; зиґзаґовидні поздовжні смуги; прикрашений китичками на шнурках тих самих кольорів, у яких виплетений пояс; с. Виженка Вижницького р-ну Чернівецької обл., 2008



Фрагмент мережива по низу підтички та рукавів жіночої сорочки. Церка, мережка. Приблизно сер. XX ст. Оздоблення сорочок, поркéниць; полотно; мережка (вишивальна техніка); виконана у двох кольорах — білому та жовтому; у фриз скомпоновано квіткові мотиви; с. Підзахаричі Вижницького р-ну Чернівецької обл., 2008

клочені»[13], «клочанки»[14]) за допомогою спиць («глиць»[15], «іглиць»[16]), рідше — в'язали гачком («ключкою»[17]): «*Були капці клочені, то робили з конопні. І з вовни плели. Такі капці до коліна. А то були і сірі, і чорні*»[18]. Сировину використовували натурального забарвлення [1], інколи — фарбовану природними барвниками, які з поширенням синтетичних були поступово витіснені: «*...З вовни плели, а потому вже волічку купували, то пішло вже таке все краще та й краще*»[19]. Чоловічі шкарпетки переважно робили однотонні, з пряжі натурального кольору: «*А робили, хто яку мав вовну: чи білу, чи чорну. Ні. Узори чи шоб були якісь розцвітки — ні, не було*»[20]. Жіночі у горішній частині прикрашали кольоровими смужками зеленої та рожевої барви («клали баточки на чулках»[21]). Якщо вироби були світлого кольору — смужки вив'язували темних відтінків і навпаки: «*На ноги носили, панчохи. Кольори були білі, сиві, чорні, яка вовна була на вівці, а узори в полосочку — дві на ліво, дві направо*»[22]. У Заставнівському районі текстильні декоративні вироби відзначалися яскравішим декором, у тому числі й оздоблення в'язаних панчіх: «*Були вони* (панчохи. — О. К.) *до війни. То я ше змаленьку була, то всьо було дуже в гонорі. Хто мав такі панчохи плетені з тоненької шерсті і з квітками, і такими ку-*

[13] Зап. від Владичу Василини Констянтинівни, 1920 р. н., с. Мусорівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[14] Зап. від Саргож Марії Іванівни, с. Перебиківці Хотинського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[15] Зап. від Мінгереш Анастасії Федорівни, 1919 р. н., с. Конятин Путильського р-ну Чернівецької обл.; Дроняк Ольги Василівни, 1936 р. н., с. Самакова Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[16] Зап. від Кіщук Варвари Томівни, 1935 р. н., уродж. Мариничів, с. Бісків Путилського р-ну Чернівецької обл.; Кричун Параски Сергіївни, 1935 р. н. (уродж. в с. Довгопілля), с. Бісків Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[17] Зап. від Майстер Ганни Пахомівни, 1927 р. н., с. Бернове Кельменецького р-ну Чернівецької обл., липень, 2007; Мінгереш Анастасії Федорівни, 1919 р. н., с. Конятин Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008. .

[18] Зап. від Владичу Василини Констянтинівни, 1920 р. н., с. Мосорівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[19] Зап. від Смалій Катерини Василівни, 1941 р. н., с. Веренчанка Заставнівського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[20] Зап. від Різун Василини Дмитрівни, 1940 р. н., с. Виженка Вижницького р-ну Чернівецької обл., 2008.

[21] Зап. від Торжанської Ольги Василівни, 1931 р. н., с. Вороновиця Кельменецького р-ну Чернівецької обл., липень, 2007; Чуплак (Ткач) Анюти Іларіонівни, 1924 р. н., с. Перебиківці Хотинського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[22] Зап. від Бечко Ярина Кузьмівна, 1918 р. н., с. Селятин Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

Фрагмент чоловічого сердака, оздобленого кольоровими вовняними китицями; ґуші; ґушки, китиці; музей в с. Яблуниця; с. Яблуниця Верховинського р-ну Івано-Франківської обл., 2008

бочками. То з кубічками трохи бідненько було, а котра дівчина з квітками мала, то вже дуже було. То було по всій панчосі, то було як шите, вирахувано до очка. Кольори були всілякі. Взір був вишневий, основа, а там виплітали зелені листочки, рожові квіточки, всередині оранжеве клали — то файно було. Одне очко було як хрестик, ото і рахували собі. Брали, брали взір з вишивки»[23].

На Буковинській Гуцульщині святкові («празникові») шкарпетки оздоблювали («переписували»[24], «перебивали»[25], «вимальовували»[26]) в'язаним або вишитим візерунком: «Носили, то панчохи називалися. Узори хто собі які хтів, такі і робив. Були і такі жінки, в яких замовляли, вони собі вив'язували, вишивали. Хто мав вовну, то виплітали на заказ. Таке, то мама носила, я вже не носила. Кольори були всєкі — чорні, білі були, всєкі»[27]. Такі невисокі «капці» (до середини литки, а то й нижче) в'язали п'ятьма спицями з вовни білого кольору. У верхній частині «плели» смугу «лицевими» петлями (шириною на 7—9 см), «дубельтівкою»[28], на якій різнокольоровими нитками вишивали узор: заповнювали тло повністю або частково на зразок «переплета» (жакардовий візерунок)[29]. Край викінчували «зубчиками» або «циркою»: «Капці плели іглицями. Вгорі переписували»[30]; «А вроді вишивали на панчосі. То робили «на лице» і «з на виворотка», «низиня» си називало. То в'язали панчохи і по верху вишивали. А то «дубельтівка», «разова». То всі носили, були такі перевертані»[31]. У 1920—1930-х рр. «чулки» (зрештою, як й інші вироби) купували на базарі у Чернівцях, що вплинуло на трачення народної традиції. У повоєнний час практично у кожній родині виготовляли такі речі самостійно, оскільки «було бідно»[32]. Колорит і орнамент залежали від наближеності до певної етнотериторії: яскравий колір і багатство візерунків вказують на вплив гуцульського гірського ареалу, простіший декор та обмежена кольорова гама свідчать про наближеність до рівнинних територій[33].

Зазначимо, що в'язання спицями та гачком не було винятково жіночою справою — цим займали-

[23] Зап. від Іваницької Ганни Тодорівни,1932 р. н., с. Самушино Заставнівського р-ну Чернівецької обл., 2007.

[24] Зап. від Татарин Варвари Тимофіївни,1940 р. н., с. Підзахаричі Вижницького р-ну Чернівецької обл.; Кіщук Варвари Томівни, 1935 р. н., уродж. Мариничів, с. Бісків Путильського р-ну Чернівецької обл.; Кричун Параски Сергіївни, 1935 р. н. (уродж. в с. Довгопілля), с. Бісків Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[25] Зап. від Тироняк Марії Василівни, 1933 р. н., с. Селятин Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[26] Зап. від Тироняк Марії Василівни, 1933 р. н., с. Селятин Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008; Кіщук Варвари Томівни, 1935 р. н., уродж. Мариничів, с. Міськів Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[27] Зап. від Кіщук Варвари Томівни, 1935 р. н., уродж. Мариничів, с. Бісків Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[28] Зап. від Тодосійчук Євдокії Юріївни, 1931 р. н., уродж. с. Киселиці, с. Малий Дихтинець Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[29] Зап. від Величко Оксани Артемівни, 1947 р. н., с. Круглик Хотинського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[30] Зап. від Кричун Параски Сергіївни, 1935 р. н. (уродж. в с. Довгопілля), с. Бісків Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[31] Зап. від Тодосійчук Євдокії Юріївни, 1931 р. н. (уродж. с. Киселиці), с. Малий Дихтинець Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[32] Зап. від Машкар Марії Григорівни, 1943 р. н., с. Веренчанка Заставнівського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[33] ІФ УЦНК «МІГ», фото парубка Василя Колотила: на ногах — високі в'язані шкарпетки, декоровані смугами; ІФ УЦНК «МІГ», фото парубків, один з яких у в'язаних шкарпетках з доморобної вовни, з відворотом у верхній частині, 1920-ті рр., с. Багни Вижницького р-ну.

ся і чоловіки: «Сестра могла робити, я колись таке робив. Та, і чоловіки таке робили, чо нє. То на дротах робили. Було чотири дроти. А узори які придумав, такі і робив: тут такий, а тут такий»[34].

Від 1980-х рр. спицями та гачком в'яжуть «папучі»[35] — різновид взуття (переважно дитячого) для дому. Власне невибагливі засоби виготовлення, наявність сировини, можливість створювати розмаїті фасони, зрештою, дешевизна роботи сприяли попиту на такі вироби, особливо в холодних кліматичних умовах. Окремі жінки вив'язували «папучі» і для дітей, і для дорослих для продажу, що стало в економічно складні часи додатковим способом заробітку.

У традиційному вбранні XIX — сер. XXI ст. побутувала типологічна підгрупа *штуци*[36] — різновид панчіх без стопи [16]. Переважно носили їх чоловіки до черевиків: високі в'язані спицями вироби, висотою до коліна, а інколи й поза коліна, одного-двох кольорів («*...чоловіки носили такі штуци, але чисті — або сиві, або чорні, без узори. Але могли трошки робити узір угорі*»[37]), з відворотом у горішній частині. Інколи литкову частину в'язали одного кольору, а відворот, чи імітацію відвороту — іншим кольором: «*А такі си по-давному називали штуци. Такі лиш чоловіки носили. То такі вимальовані, вив'єзані були, нитками то крашеними робили, шпицями*»[38]. Штуци головно виконували практичну функцію: утепляли литку, притримували низ штанів. Світлини народних типажів вказують на те, що штуци побутували у вбранні буковинців ще у 1960-х рр.: правда, чи їх одягнули тільки «до знимки» як елемент традиційної ноші, чи використовували на щодень для практичного застосування — не відомо.

Жіночі шкарпетки, в'язані спицями; 1990-ті рр.; Автор — Гаука Ольга Василівна, її власність; в'язання спицями; вовна; кольори — білий (основний), світло-зелений, темно-зелений, бордовий, рожевий, синій, фіолетовий, салатовий, жовтогарячий, світло-жовтий. Виріб виготовлений за зразком традиційних «плетених» шкарпеток: основна частина з білої вовни, у горішній частині — смуга вишитого візерунку. З обох боків геометричного орнаменту — в'язана «цирка»; с. Самакова Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008

Вироби типологічної підгрупи *рукавиці* в'язали гачком: наприкінці XIX — поч. XX ст. побутували вироби з вовни «на один палець» — однотонні, призначенні для повсякденного вжитку: «*...Такі пл'ели з пальками, варюжки*»[39], «*На руки вбирали рукавиці, також плетені. Хто хтів, такі собі робив. Були на п'ять пальців, були і на один. До роботи, то треба було з одним пальцем*»[40]. З поширенням фабричної пряжі та впливами міської моди популярними стають рукавиці на п'ять пальців: «*А рукавиці були на єдну пальку, а і на штири пальки, то були палькові рукавиці*»[41], — яскравіші у кольорі, фантазійніші у застосуванні орнаменту. Часто прикрашали пальці рукавичок візерунком, який

[34] Зап. від Семчук Василя Дмитровича, 1941 р. н., с. Рівня Вижницького р-ну Чернівецької обл., 2008.

[35] Папу́чі (запозичено з кримсько-татарської мови, турец. Papuć — черевик) — повстяні черевики, капці, пантофлі, хатні черевики, вовняні шкарпетки, суконне взуття вище кісточок. Зазначимо, що цей тип був поширений ще наприкінці XIX ст., але лише у міському одязі

[36] *Штуца, штуци* (від нім. Stűtzen — підпирати, підтримувати; від нім. Stűrze — опора, підпора) — те саме, що і *підколінниці*; вовняні жіночі гетри. В українському народному вбранні чоловіки заправляли в штани. Належать до типологічної групи доповнення.

[37] Зап. від Мінгереш Анастасії Федорівни, 1919 р. н., с. Конятин Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[38] Зап. від Кіщук Варвари Томівни, 1935 р. н., уродж. Мариничів, с. Бісків Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[39] С. Веренчанка Заставнівського р-ну Чернівецької обл., липень, 2007.

[40] Зап. від Шевчук Марії Василівни, 1920 р. н.; Владичук Василини Костянтинівни, 1920 р. н., с. Мусорівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[41] Зап. від Тодосійчук Євдокії Юріївни, 1931 р. н. (уродж. с. Киселиці), с. Малий Дихтинець Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

Фрагмент вишиваної сорочки, оздобленої по розрізу горловини та низу рукавів мереживом; 1980-ті рр.; власність Співик Гафії Василівни, 1939 р. н.; в'язання гачком, цирковання, цирка, змережування, класти корунку, гаклі; акрил зеленого (горловина) та синього (манжети) кольору. Фрагмент мережива, з'єднання деталей розрізу горловини жіночої сорочки; с. Фошки Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008

візуально нагадував перстень, від чого і отримав відповідну назву — «перстені, перстеники»[42].

У чоловічому вбранні Буковинської Гуцульщини (гірські райони) наприкінці XIX — сер. XX ст. побутували в'язані *нараквиці* [17] (типологічна підгрупа) («нарукавники»[43], «наручніки»[44], «наручниці»[45], «нарушниці»[46]), які початково були призначені для утеплення кистей рук[47] («*То мущини носили, коли в лісі робили, та їм холодно було, та носили на руки*»[48]), притримування нижньої частини рукава сорочки («*То шоби тепло було: бачите, сорочиця підтегниця, а воно не пускає*»[49]). На відміну від виробів Галицької Гуцульщини (Косів, Верховина, Брустури, Космач, Шешори, Пустинь), які вирізнялися розмаїтим орнаментом та різнобарв'ям, нараквиці з Буковинського реґіону були переважно однотонними, без узору: «*Та то тут плели жінки, плели домашні — сама прєла, сама виплітала. А узорів не робили. Хто хотів з сивої, хто хотів з білої, з білої мало було, бо тре було стірати, бо мазалас*»[50]. Виплітали з овечої вовни натурального кольору — білої, сірої, чорної — спицями або гачком.

Типологічна підгрупа *хустини* (типологічна група ***головні убори***) у жіночому традиційному вбранні — явище достатньо пізнє (приблизно першої третини XX ст.). До кінця XIX ст. ці платові убори, які стали перехідною ланкою від переміток («наміток», «рушників») до фабричних хусток, виготовляли переважно з доморобних матеріалів. Зазвичай це вироби квадратної, інколи — трикутної форми. Вже від поч. XX ст. їх носили і у місті, і на селі, причому не тільки як головний убір, а й як покриття на плечі, декоративний компонент. Від 1920—1930-х рр. — купували на базарах, у крамницях («склепах»)[51] у Чернівцях, Заставні, Вікні: «*А такі хустки у нас називались плетені, ми їх купували. Не в нас це робили. Та до війни десь було, до війни. То зимові були, то богацька хустка була. Були зелені, були рожеві, були коричневі. Вона була дуже дорога, не кожен міг собі купити*»[52]. За свідченнями місцевих жителів, привозили такі хустини головно з Румунії[53]: «*Такі хустки бул'и, ал'е я не мал'а де купити. То були за Румунії, до 1940-го року. То називали пухова хустка, брали в магазинах. Жиди мали вел'икі магазини в Чернівцях*»[54].

[42] Зап. від Машкар Марії Григорівни, 1943 р. н., с. Веренчанка Заставнівського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[43] Зап. від Шарабуряк Олени Михайлівни, 1951 р. н., с. Усть-Путила Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[44] Зап. від Кричун Параски Сергіївни, 1935 р. н. (уродж. в с. Довгопілля), с. Бісків Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[45] Зап. від Мінгереш Анастасії Федорівни, 1919 р. н., с. Конятин Путильського р-ну Чернівецької обл.; Дроняк Ольги Василівни, 1936 р. н., с. Самакова Путильського р-ну Чернівецької обл.; Мойси Василя Пантелейовича,1938 р. н. (уродж. с. Киселиці), с. Малий Дихтинець Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[46] Зап. від Кіщук Варвари Томівни, 1935 р. н., уродж. Маричів, с. Бісків Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[47] Зап. від Горбана Михайла Михайловича, 1933 р. н., с. Селятин Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[48] Зап. від Олександрюк Вікторії Михайлівни, 1933 р. н., с. Селятин Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[49] Зап. від Мойси Василя Пантелейовича, 1938 р. н. (уродж. с. Киселиці), с. Малий Дихтинець Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[50] Зап. від Мінгереш Анастасії Федорівни, 1919 р. н., с. Конятин Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[51] Зап. від Смук Марії Василівни, 1956 р. н., с. Василів Заставнівського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007; Літовської Анни Миколаївни, 1924 р. н., с. Василів Заставнівського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[52] Зап. від Гудими Марії Власівни, 1926 р. н., с. Виженка Мала Вижницького р-ну Чернівецької обл., 2008.

[53] Зап. від Шпелей Ганни Георгіївни, 1941 р. н., с. Брідок Заставнівського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[54] Зап. від Федорюк Наталі Степанівни, 1928 р. н., с. Брідок Заставнівського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

Давніші хустини («за румунів», кін. XIX — перша пол. XX ст.) у домашніх умовах в'язали гачком, по периметру викінчували їх тороками. Також від сер. XX ст. робили хустини «на рамці»: «*Оці кружечки, є така рамочка з цвєчьками, то як снувала, а тоді в'язала. Знімала з цієї рамочки, і бачите, скілько тут тих кружечків є — кожний в'язаний окремо*»[55]. Елементи з'єднували в один виріб відповідно до задуму та уподобань виконавиці.

У 20—30-х рр. XX ст. на Буковині поширені хустини, в'язані на трикотажних машинах («хустка з перевеслами», «гарбузова хустка», «бугаєва хустка», «плетена»)[56]. Такі вироби ми зафіксували в деяких музейних колекціях України[57]. Подібні за фактурою, різняться вони лише кольором: виготовлені з фарбованої вовни (рожева, жовта, темно-зелена, коричнева), з додаванням віскози та бавовни, що надає пряжі своєрідного блиску. Центральне полотнище створювали зиґзаґоподібним переплетенням, обшивали машиною на зразок оверлока. Це свідчить про те, що спершу в'язали окремі частини у вигляді суцільного шматка, ширина якого, очевидно, залежала від ширини голківниці трикотажної машини. Потім з нього нарізали полотно потрібних розмірів (квадратної чи прямокутної форми). По периметру пришивали нешироку в'язану смугу з віскозної пряжі, обрамлену ажурною сіткою. Виріб викінчували крученими тороками з грубої пряжі. Переважно хустини були предметом імпорту з Румунії (тому отримали назву «румунські»), але не виключено, що їх в'язали у Чернівцях на трикотажних фабриках за привозними зразками[58].

[55] Зап. від Гудими Марії Власівни, 1926 р.н., с. Виженка Мала Вижницького р-ну Чернівецької обл., 2008.

[56] Зап. в с. Погорілівка, 2007, від Шпелей Ганни Георгіївни, 1941 р. н., с. Брідок Заставнівського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[57] Музей народної архітектури та побуту у Львові; Державний музей народної архітектури та побуту України (м. Київ); Чернівецький краєзнавчий музей; Чернівецький обласний музей народної архітектури та побуту; Чернівецький художній музей.

[58] Опрацювання архівних документів Чернівецького обласного державного архіву засвідчило, що у 1920—30-х рр. у Чернівцях працювало понад 40 трикотажних підприємств, на яких продукували панчохи та трикотажні вироби. Одну з трикотажних фабрик — «Трінако» — у повоєнний час реформували і на її базі почала роботу Чернівецька трикотажна фабрика.

Покривало, в'язане гачком; 1980-ті рр.; автор — Ботвин Олена Дмитрівна, 1938 р. н.; її власність. В'язання гачком, вовна, кольори білий та бурий; покривало в'язане у широкі смуги; с. Фошки Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008

Від 1920—1930-х рр., у післявоєнний час та в другої пол. XX ст. в український одяг «входять» типи в'язаних та мереживних виробів, непритаманних у багатовіковій народній традиції: светри[59], пуловери[60], джемпера[61], безрукавки (камізельки)[62], спідниці[63], плаття і таке інше. Це пов'язано з низкою чинників, зокрема з поширенням конфекції, впливом міської моди на сільську культуру, популярністю різних курсів рукоділля та розвитком фахової освіти [18], промисловим виробництвом.

[59] *Светер* (від. англ. Sweater, sweat — пітніти) — напр. XIX ст. — це трикотажна вовняна сорочка, яку носили спортсмени для підсилення потовиділення. У XX ст. ***С.*** — трикотажний плечовий одяг із рукавами і високим коміром-стійкою, загорнутим два-три рази. Виготовляють ***С.*** різних довжин, із різноманітного складу пряжі, для різних потреб.

[60] *Пуловер* (англ. Pull-over — одягати поверх чогось) — трикотажний плечовий одяг без коміра і застібки, який щільно облягає фігуру; виготовляють з трикотажу чи вовни вручну або на спеціальному обладнанні.

[61] *Джемпер* (англ. Jumper — скакати) — верхній плечовий одяг без застібки з трикотажу чи трикотажного полотна; первинне призначення *Д.* для занять спортом.

[62] *Камізелька* — в'язаний спицями, гачком або на трикотажному обладнанні виріб без рукавів; інколи спереду защіпається на ґудзики, іноді без застібок (одягається через голову, має спереду неглибокий виріз, найчастіше — У-подібний).

[63] *Спідниця* — поясний виріб [з трикотажної тканини або в'язаний з пряжі], який носять у комплекті з блузою, жакетом, жилетом (плечовими виробами).

Жіноча сорочка, оздоблена мереживом, приблизно 1960-ті рр.; автор — Герчик Ганна Георгіївна, 1932 р. н.; с. Веренчанка Заставнівського р-ну Чернівецької обл., 2007

Спершу речі — без особливого декору та вигадливих фасонів — виконували утилітарну функцію, згодом у процесі їх виготовлення почали використовувати розмаїті переплетення, фактури, візерунки, поєднання кольорів, які надавали виробу декоративності. В'язані *светри*[64] («шведри»[65]), *камізельки* («лейбики»[66]), «кептарик» («*...мама в'язала, такий кептарик в хаті тягати, шоб було тепленько*»[67]) спершу робили з пряденої вручну доморобної вовни, з поширенням фабричної сировини — волічки: «*То сама ті ниточки робила, дригала, потому на мотовило, сполокала, то висохло, на клубок. І плела. То нитки з овец, з овечої вовни. Я скубла, пряла. А то нє, то вже іскуственне. Я ото виплела, зшила, карманчики пришила, а послє по тому вішіла, обшила голкою циганською. І для себе робила, і для людей. Робила дома, а несла на ярмарок продавати, в Клішківці. Та то їх так купували, шо в них і вістпати, і так ходили*»[68]. У повоєнний час, коли традиційне вбрання витісняють фабричні вироби, зразки в'язаних речей беруть з «модних» журналів. Саме в цей період, зі слів багатьох респондентів[69], в'язання спицями і гачком стало особливо популярним: «*Безрукавки в'язали, кофти. І що мені найбільше запам'яталося, то вив'язані олені. Вовна була такого білого, сірого кольору, її поєднання*»[70]. Наприклад, упродовж 1950—1970-х рр. для Міжнародних виставок спеціально в'яжуть одяговий асортимент на Чернівецьких трикотажних фабриках № 1 і № 2, від 1980-х рр. светри, жилети з овечої вовни виготовляють на Путильській фабриці ім. 40-річчя Перемоги[71].

Цікавими з огляду на архаїчну техніку виготовлення (*сітчасте плетіння*) [19] є вироби типологічної групи ***пояси***. Зазначимо, що у цей спосіб виплітали пояси (також очіпки, мереживні вставки) у багатьох етнорегіонах України: на Поліссі, Бойківщині, Волині, Опіллі, Поділлі, Чернігівщині, Полтавщині, Черкащині, Слобожанщині, хоча переважали ткані [11; 27; 29]. Під час мистецтвознавчих експедицій відомостей про цю одягову типологічну групу дуже мало: це пов'язано перш за все з тим, що їх виготовлення практично було припинено у 1970—1980-х рр. Відсутність у майстринь можливості передати свої знання учням чи звичайне небажання призвели до забуття техніки плетіння поясів. Наприклад, у с. Тюдів Косівського р-ну Івано-Франківської обл. ще до 90-х рр. XX ст. жила жінка, яка виплітала такі «пасини», але жодного бажання розкрити таємниці їх виготовлення у неї не виникло[72]. Можливо, що у цій місцевості наприкінці XIX — першої пол. XX ст. діяв осередок виплітання поясів, оскільки про нього згадували кілька разів: «*Плетені пояси, то раньше були, в Старих Кутах...* («Окравки» були різної ширини, довжини та кольорів. Жіночі були вужчі, чоловічі — ширші. Пояси у довжину сягали до двох з половиною метра, ними обмотували стан у кілька разів — *О. К.*). *Кольору*

[64] Зап. від Колісник Парасковії Емануїлівні (1922 р. н.), с. Ворничани Хотинського р-ну Чернівецької обл., 2007; Сумаряк Василини Олексіївни (1948 р. н.), с. Усть-Путила Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[65] Зап. від Смалій Катерини Василівни, 1941 р. н., с. Веренчанка Заставнівського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[66] Зап. від Чуплак (Ткач) Анюти Іларіонівни, 1924 р. н., с. Перебиківці Хотинського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[67] Зап. від Різун Василини Дмитрівни (1940 р. н.), с. Виженка Вижницького р-ну Чернівецької обл., 2008.

[68] Зап. від Чуплак (Ткач) Анюти Іларіонівни, 1924 р. н., с. Перебиківці Хотинського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[69] Зап. від Палій Любов Йосипівни, 1940 р. н., с. Вікно Заставнівського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[70] Зап. від Колежук Ганни Ярославівнаи, 1955 р. н. (уродж. с. Кути Івано Франківської обл.), м. Путила Чернівецької обл., 2008.

[71] Зап. від Кондряк Параски Дмитрівни, 1953 р. н. (уродж. с. Усть Путила), м. Путила Чернівецької обл., 2008.

[72] Зап. від Галицької Ганни Михайлівни, 1939 р. н., с. Кути Косівського р-ну Івано-Франківської обл., 2008.

було всілякого — і червоного, і різного. То кілька разів опоясували, були довгі вони»[73].

Зі слів респондентів, техніка виготовлення поясів вимагала певних навичок: «*У стелі були крючки, на ті крючки, то була вірьовка на одному крючку, і на другому крючку, і в оці верьовки засунуті палочки. І на ту палочку насновували нитки шерстяні, на пояс, який має бути задовгий. Там палочка вгорі і вдолині клали, але вдолині клали вже дощечку, і на ту дощечку мама ставала ногами. Але вона не на землі, а в повітрі. І це переплітала, і там вставляла такі палочки, грубші, як палець. Я мало шо запам'ятала. Мама в'язала пояси... І потому, коли нав'язала, який пояс має бути задовгий, і то, шо там оставалося, та бахрома, мама в'язала, робила китиці. Ті з китицями носили лиш жінки. А кольори були зелені, жовті, червоні»*[74]. Власне, за колористикою «пасини» були однотонні та кольорові (інколи до шести барв) у поздовжні смуги, які часто мали зміщення, що створювало зиґзаґоподібний візерунок. Прикрашали кінці китичками з ниток тих самих барв, що й основний виріб.

Є відомості про пояси, в'язані гачком та спицями: «*Були пояси плетені: робили їх на глицях, а хоть гачком. Та давніше дерев'яним гачком робили. Пояс робили, а то, шо лишалось, то закінчували, то пояс з тороками*»[75].

Рід в'язаних та мереживних житлових ***інтер'єрних виробів*** має більш розгалужену типологію, яка теж формувалася відповідно конкретного періоду. До Другої світової війни (кін. 1920—1930-ті рр.) такі речі були менш поширені (домінували ткані вироби та вишивка) і поступово розповсюджувалося у побуті сільських мешканців під впливом міської моди (жіночі часописи, курси рукоділля були основним джерелом нової інформації). У другій пол. XX ст., а особливо це проявилося у 1950—1980-х рр., у прикрашанні житлових інтер'єрів поширене використання виробів, в'язаних гачком. Типи житлових інтер'єрних виробів — *фіранки* («*То обов'язково в'язали... занавєски вив'язували. З ниток крючком таким робили»*[76]), *покривала*, *серветки*, *обруси*, *накидки на подушки*, «*кружело*»-коврики на підлогу («*Такі коврики, то ключкою робили. Кружело вони називалися*»[77]). Під час експедиції у різних місцевостях України зафіксовано артефакти (датовані 1960—1970-ми рр.), які мають однакові або подібні орнаментальні мотиви та їх композиційне вирішення. Це свідчить про те, що візерунки були взяті з журналів, де були схеми ручних робіт, або жінки брали узори одна від одної: «*То все у нас корунка була, одна від одної наплітали. З журнала, як є, то береш з того. То в селі було поширене, дуже*»[78].

Мереживо по низу жіночої сорочки, підтички, підтічки; в'язання гачком, бісер; приблизно 1975 р.; автор — Вальчук Марія Іванівна, 1940 р. н.; с. Чуньків Заставнівського р-ну Чернівецької обл., 2007

Композиція орнаменту залежала від форми виробу: прямокутні та квадратоподібні речі переважно мали рапортну, а круглі — відцентричну композицію. Виготовлення фіранок, покривал, обрусів починалося з в'язання окремих мотивів, які потім з'єднували між собою гачком, створюючи таким чином суцільне полотнище. Різні ромбовидні, трикутні, квадратні елементи утворюють геометричні, геометризовані та стилізовані рослинні мотиви.

У *церковних* сучасних інтер'єрах домінують ткані вироби та вишивка: в'язаних виробів під час експедиції зафіксовано мало. За технікою виготовлення вони не різняться від житлових, зрештою, як і

[73] Зап. від Поп'юка Антона Степановича (1929 р. н.), с. Рівня Вижницького р-ну Чернівецької обл., 2008.

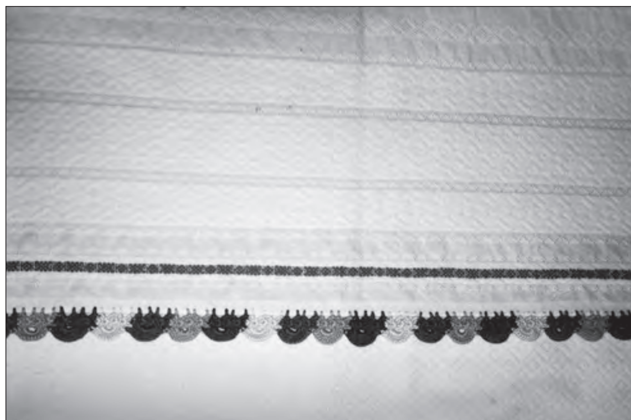
[74] Зап. від Гудими Марії Власівни (1926 р. н.), с. Виженка Мала Вижницького р-ну Чернівецької обл., 2008.

[75] Зап. від Дроняк Ольги Василівни, 1936 р. н., с. Самакова Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[76] Зап. від Ротар Олександра Васильовича, 1938 р. н., с. Коновка Кельменецького р-ну Чернівецької обл., 2007.

[77] Зап. від Малої Ольги Василівни, 1921 р. н., с. Бернове Кельменецького р-ну Чернівецької обл., липень, 2007.

[78] Зап. від Палій Любов Йосипівни, 1940 р. н., с. Вікно Заставнівського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.



Мереживо по краях рушника-намітки; в'язання гачком; поч. XX ст.; с. Брідок Заставнівського р-ну Чернівецької обл., 2007

орнаментом. Звичайно, ці вироби кращої якості, делікатної роботи, оскільки вони призначені для церкви. Лише поодинокі вироби (вив'язані символи та знаки — хрест, написи, літери) свідчать про те, що їх виготовляли спеціально для храму.

Найповніше репрезентоване ***оздоблення*** вбрання та інтер'єрних тканин у вигляді *мережива* (вставки «прошви», «зубчики», «решітка», «сітка», «корунка», «гаклі», «цирка», «трясило»), *тороків* («перевесла»), *китиць* («ґуші», «кутаси», «бубенчики»). Ажурні оздоби різнилися шириною, візерунком та техніками виготовлення (в'язане гачком, вишиване «цирка», в'язане руками «тороки»: «*По низу сорочок то «зубчики» клали, біля подолка сорочки клали, біля рукавів... А таке вже ширше, то була «корунка». Вужчі, менші — то зубчики*»[79]. Давніші вироби (кін. XIX — перша пол. XX ст.) характерні «простішою» роботою та використанням доморобної сировини. У повоєнний час для виготовлення речей використовували фабричну пряжу, запозичували візерунки з журналів. Зустрічається два типи мережива (за способом розташування у виробі): у вигляді вставки-«прошви» — обидві сторони пришиваються чи нашиваються на основну частину виробу, і коронка, корунка — до виробу прикріплений лише один кінець, інший (фігурний, найчастіше — зубцевидний) залишається вільний.

Мереживом прикрашали вбрання: жіночі сорочки, інколи — чоловічі штани («поркениці», «портяниці», «гатки» переважно святкові, оздоблювали по низу вузенькою смугою мережива, в'язаного гачком або «циркованого»[80]). У святкових жіночих сорочках часто по низу вив'язували пишніше «гаклями» білого кольору — у декілька разів в одне «вічко»: «*Були білі, були кольорові, але большинство було по низу, по сорочках цих довгих. По низу білі корунки, а по рукавах кольорові*»[81]; «*В новішому вона більш пишна. Там йшла в один ряд, а тут у кілька, вісім-шість разів. У чоловіків йшла лише зацеровка тим в'язуночком, отак в одну сторону і вдругу — двойна зацеровка і обкидка*»[82]. Сорочки довоєнного часу так рясно не оздоблювали: по горловині їх не обв'язували гачком, а обшивали голкою у вигляді зубців — «голкою з накидочкою».

У жіночих сорочках часто замість рукавів, зібраних у манжети, викроювали прямі широкі рукави, які з'єднували зі станком вузькою смужкою рукодільного мережива. Низ рукавів, долу, вирізу горловини обв'язується ручновиготовленим мереживом — «трясило», «трясунки», «зубчики», «запліт». Такого типу оздоблення поширилося приблизно від 1930-х рр., а особливо у 1960—1980-ті рр. У сорочках здобили горловину, низ рукавів та нижню частини сорочки («подолка», «підтичок», «підтічок»): «*Корунки так, робили, зубці. То ше казали трясила. То плела я гачком до сорочок, долинов давала. Піддирали юбку, так во мало бути видно сорочки, цирка була вишита*»[83]; «*То називається «решітка». Брали нитку і плели крючком. Ключка була така желізна і плели. Клали решітку для пішвів, клали для простині, то плели два метри решітки. До сорочок плели, вузесеньку таку. Ну, узор був він там. Менше було квіточка, кубик, решіточка така, зубчики малі*»[84].

---

[79] Зап. від Машкур Марії Григорівни, 1943 р. н., с. Веренчанка Заставнівського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[80] Зап. від Різун Василини Дмитрівни, 1940 р. н., с. Виженка Вижницького р-ну Чернівецької обл., 2008; Пасарюк Петруні Дмитрівни, 1943 р. н., с. Усть-Путила Вижницького р-ну Чернівецької обл., 2008.

[81] Зап. від Кіщук Варвари Томівни, 1935 р. н. (уродж. с. Мариничів), с. Бісків Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[82] Зап. від Смук Марії Василівни, 1956 р. н., с. Василів Заставнівського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

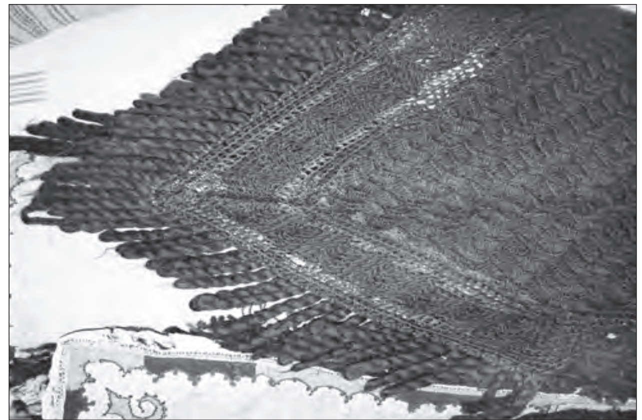
[83] Зап. від Каменецької Василини Дмитрівни, 1937 р. н., с. Топорівці Новоселицького р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[84] Зап. від Допиряк Зінаїди Михайлівни, 1940 р. н., с. Круглик Хотинського р-ну, червень, 2007.

Оригінальним є мереживо з бісеру, в'язане гачком (Заставнівський р-н): ним прикрашали низ жіночих сорочок та рукавів. Це досить пізнє явище (друга пол. XX ст.), пов'язане з використанням бісеру у вишивці. Процес виплітання коронок досить складний: потрібно правильно зробити розрахунок бісеринок при нанизуванні на голку з ниткою, визначити рапорт мотиву, розрахувати довжину нитки, тобто мати «набиту руку». Під час експедиції ми мали нагоду спостерігати за роботою талановитої майстрині Вальчук Марії Іванівни (1940 р. н., с. Чуньків): «*То в'яжеться крючком, а голкою насилюється. А голку треба тонку, яка може вмістити цятки. Коли почала то робити? А то десь мала тридцять років, і то так тепер роблю. По низу сорочки, то підтичка. А то по низу так і називається корунка. Оце я в'яжу цятками корунку. То «кісочка» називається, але кісочка з пацьорками. Треба з точністю рахувати, бо коли не стане одного пацьорка, нічого не вийде*»[85].

Прикрашали жіночі та чоловічі сорочки вишивальною технікою («церка», «цирка», «цирочка»): «*А то колена цирка. Вона біла, біла і там дірочки. То зашиваєте, а всередині ножичками малесенькими ріжете з виворітної сторони дірочки. І то шили шовком, білим по білому*»[86]. Гарно викінчений виріб свідчив про вправність його власниці: «*Ото нижню частину сорочки кажда дівчина, особливо та, яка заміж збиралася, дуже гарно треба було кінець, низ заробити, вручну. Казалося «цирка». Якщо цирку гарно виклала, дрібненько, от, казали, хазяйка!*»[87]. Різновидом техніки виготовлення мережива була «мережка», яку робили способом витягування поперечної нитки з полотна і зв'язування поздовжніх відповідно візерунку: «*Так, так, циркували, то нитки витєгали з полотна, та й голков обшивали*»[88].

Мереживом, в'язаним гачком, прикрашали інтер'єрні вироби: «салфетки», підзори до простирадл[89] («*великі гаклі до білєльця*»)[90], «*І корунки робили, квітки на простині робили, да. Деколи на скатертину, на подушки клали*»[91], робили вставки до подушок, «*на ясіки такі маленькі плели*»[92], до рушників. Орнаменти були розмаїті: геометричні (ромби «звуночки», зубці, квадрати), фітоморфні (галузки, листя, квіти, суцвіття: «*На одній є виноград, на другій якісь цвіти*»[93]), орнітоморфні. Виконання «корунки» на Буковинському Поділлі та Буковинській Гуцульщині визначалося художньою привабливістю та фаховістю, підтвердженням чого є інформація людей, що прибули сюди з інших місцевостей: «*На Хмельниччині в нас були грубі корунки, і їх переважно пришивали до саморобних ряден (1947—1950-ті рр.)*»[94].



Трикотажна хустина фабричного виробництва; «румунська» хустина (мануфактурна робота), 1940—1950-ті рр.; краєзнавчий музей при школі — музей-світлиця «Рідні обереги», с. Самушино Заставнівського р-ну Чернівецької обл., 2007

Оздоблення, в'язане гачком, — переважно у вигляді зубців або заокруглених фестонів. Саме техніка «плетіння» [«ключкою», «гикліркою»] дозволяє створювати такі переплетення: поєднання щільного

[85] Зап. від Вальчук Марії Іванівни, 1940 р. н., с. Чуньків Заставнівського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[86] Зап. від Вальчук Марії Іванівни, 1940 р. н., с. Чуньків Заставнівського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[87] Зап. від Вакули Дмитра Івановича, 1936 р. н., с. Бернове Кельменецького р-ну Чернівецької обл., липень, 2007.

[88] Зап. від Ферчук Анни Юріївни, 1928 р. н., с. Киселиці Путильського р-ну Чернівецької обл., липень, 2008.

[89] Зап. від Татарин Варвари Тимофіївни, 1940 р. н., с. Підзахаричі Вижницького р-ну Чернівецької обл., 2008.

[90] Зап. від Тодосійчук Євдокії Юріївни, 1931 р. н. (уродж. с. Киселиці), с. Малий Дихтинець Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[91] Зап. від Волосюк Марії Михайлівни, 1925 р. н., с. Ворничани Хотинського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[92] Зап. від Захарчук Фрозіни Іванівни,1916 р. н., с. Мосорівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл., 2007.

[93] Зап. від Олександрюк Вікторії Михайлівни, 1933 р. н., с. Селятин Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[94] Зап. від Рожко Ріти Володимирівни, 1939 р. н. (уродж. Хмельницької обл.), с. Дихтинець Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

Фрагмент мережива до рушника, в'язання гачком, «кроше»; 1970-ті рр.; с. Вороновиця Кельменецького р-ну Чернівецької обл., 2007

та ажурного тла. Ажурність «цирки» та «мережки» залежить від структури основного тканого полотна (уток і основа), що надає орнаменту, виконаному у цій техніці, геометричних абрисів.

Давній спосіб прикрашання вбрання та інтер'єрних виробів, що передував гачкованому мереживу, — *в'язання тороків* (у термінології сучасного декоративного мистецтва відоме під назвою «макраме».— *О. К.*): «*...Як в'яжуться сумки, ото, шо до вазонів, до квіток*»[95]; «*...А то решітка з вузлами, тороки називали. До платків їх пришивали*»[96]. Тороки робили двома способами. Перший — виторочували нитки з основного полотна і з них вив'язували. Простежено розвиток цієї техніки. Давніші тороки переважно виготовляли з ниток основного полотна виробу: витягували поперечну нитку, ділили її на групи (пасма) і вив'язували сітку, яку викінчували довгими френзелями. У 1920—1930-х рр. сітка набуває цікавішої конфігурації: соти різної форми та розмірів, трикутники, зубці. У другій пол. XX ст. збільшується кількість декоративних «фантазійних» вузлів, якими створюють різні мотиви, переважно фітоморфного характеру.

Другий спосіб — добирали гачком з ниток іншого ґатунку пасма потрібної довжини, з яких виготовляли френзелі: «*Ключком лиш насилюю і руками в'яжеться. По чотири, по чотири і в'яжу руками*»[97]. Переважно перед тороками йшло кілька рядів сітки, у поєднанні з якою утворювалось мереживне оздоблення: «*Раніше таке в'язали, таку бахрому, а потім крючком прив'язували до шторів, скатерки, фіранки. Це десь до 1960-х рр., але залишилося і тепер*»[98]. Наприклад, у Путильському р-ні «снурком»[99] прикрашали краї (бокові та нижній) жіночих поясних виробів «обгорток», «горботок»: обшивали краї голкою «обметкою» та обв'язували гачком — неширокі смуги, приблизно до 2 см. Колір «снура» переважно відповідав колористиці виробу: на чорному тлі (основне) найчастіше зустрічаються червоні та зелені смуги.

Під час мистецтвознавчих експедицій на Буковинському Поділлі (Заставнівський р-н Чернівецької обл., 2007) було зафіксовано, на нашу думку, дуже цікаву зміну функції виробу. Рушники, які прикрашають інтер'єри сучасних храмів, початково виконували одягову функцію (кін. XIX — перша пол. XX ст.) — головні жіночі убори «рушники-намітки». Виготовляли їх з пряжі високого ґатунку способом ткання (бурунчукове полотно): на світлому тлі виторювали кольоровий орнамент—декор. На протилежних краях рушники оздоблювали мереживом («корунка», «трясило», «зубці»), яке вив'язували гачком з ниток того ж кольору, що й тканий орнамент. «Корунка» мала вигляд півкруглих фестонів, кожен з яких — іншого кольору. В одному ряду чергувались, наприклад, червоний, синій, жовтий, зелений, які транслювались на всю довжину одинарної смуги. Рідше трапляються двоярусні смуги зі зміщенням фестонів по діагоналі. Додатково рушники оздоблювали бісером.

Наприкінці XIX — у першій пол. XX ст. на Буковинській Гуцульщині верхній одяг прикрашали *китицями* та *кутасами* («гушами»), а також *шнурами*: «*А плели до сердака шнури такі, у п'єть полосок плели, у три плели — як хто хотів. То шоб добре приставало. Бо то забавно плести гушками*»[100]. Переважно ці оздоби були окрасою ноші: яскраві, різнокольорові, у синкретичній єдності з одяговим комплексом та традиційним декоративним мистецтвом краю: «*А то на сердаках, то ґуші. З*

[95] Зап. від Вальчук Марії Іванівни, 1940 р. н., с. Чуньків Заставнівського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[96] Зап. від Баштан Ольги Федорівни, 1929 р. н., с. Малинції Хотинського р-ну Чернівецької обл., 2007.

[97] Зап. від Вальчук Марії Іванівни, 1940 р. н., с. Чуньків Заставнівського р-ну Чернівецької обл., червень, 2007.

[98] Зап. від Старожитник (Пінчук) Марії Петрівни, 1950 р. н., с. Селятин Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

[99] Зап. від Лахман Марії Василівни, 1914 р. н., с. Яблуниця Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008; Дроняк Ольги Василівни, 1936 р. н., с. Самакова Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

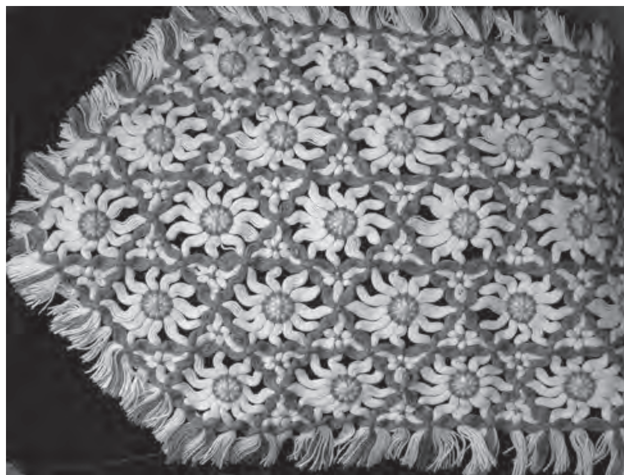
[100] Зап. від Мінгереш Анастасії Федорівни, 1919 р. н., с. Конятин Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

багатьох ниток, то маленькі, а то великі. Всякі різні нитки були для краси»[101].

Зафіксований упродовж експедицій 2007—2008-х рр. ілюстративний та інформативний матеріал дав змогу зробити певні висновки щодо особливостей народного декоративного мистецтва краю, в'язаних та мереживних виробів зокрема. Типологія та художні відміни формувалися під впливом соціокультурних чинників, впливів культури сусідніх народів зокрема. Буковинське Поділля визначається яскравим колоритом та розмаїттям технік виготовлення мережива. У Заставнівському р-ні зафіксовано унікальні «коронки», якими упродовж 1970—1990-х рр. прикрашали жіночі сорочки: на нитку насилювали «пацьорки» (бісер) і гачком в'язали ажурну оздобу. Від другої пол. XX ст. у цьому ж районі рушники—намітки (на протилежних краях декоровані кольоровим мереживом, в'язане гачком) використовують для прикрашання церковних інтер'єрів.

В'язаних і мереживних виробів у традиційному вбранні небагато. Переважно це речі з доморобних матеріалів (вовна, льон, коноплі) природного забарвлення. Доповнення до взуття декорували смугами, святкові вироби — кольоровим візерунком, який інколи вишивали. Трикотажні хустини фабричного виробництва поширилися серед сільського населення упродовж 1920—1930-х рр. у результаті розвитку місцевого виробництва (Чернівці, Заставна) та привізного товару. Від сер. XX ст. масові вироби текстильної промисловості витісняють народну ношу: футболки, светри, жакети, спідниці, панчішно-шкарпеткові вироби, шапки, шарфи — невід'ємна частина гардеробу сільського населення.

Мережива у традиційних виробах Буковини значно більше: це оздоблення вбрання та інтер'єрних виробів — сорочок, обгорток, рушників, простирадл, серветок, подушок тощо. Різнилась «корунка» шириною, способами виготовлення й композиціями орнаменту. Давніші оздоби були у техніці «мережки» і «вирізування», від 1920—1930-х рр. поширюється в'язання гачком, яке особливо популярне у 60—80-х рр. XX ст. Тороками прикрашають здебільшого кінці рушників, хустини, інколи — скатертини. Орнамент розмаїтий: геометричний, фітоморфний, орнітоморфний, дуже рідко зооморфний. З поширенням у журналах друкованих зразків мережива



Мереживна серветка, виготовлена на рамі з цвяхами і в'язана. Власниця — Гудима Марія Власівна (1926 р. н.) і автор цієї роботи, виготовлено приблизно у 1980—1990-х рр. Рама з цвяхами, гачок, снування; котушкові нитки. Серветка складається з окремих квіткових мотивів на зразок ромашки, які з'єднані у єдине ціле. Кожен мотив в'язаний окремо — від центру; кольори — білий, зелений, жовтий та червоний; по периметру — торочки; с. Виженка Мала Вижницького р-ну Чернівецької обл., 2008

подібні або навіть ідентичні мотиви зустрічаються у різних місцевостях. Подекуди до «шаблонів» майстрині вносили власні творчі корективи, що урізноманітнювало вироби. Від 1990-х рр. у побут входить фабричне мереживо, яке не вирізняється естетичними якостями і уступає виготовленому вручну. Наприкінці XX ст. поширене вузлове в'язання «макраме», яке використовують у створенні кашпо під вазони, сувенірних виробів, оздоблення рушників.

Мистецтвознавчі дослідження Буковинського краю засвідчили розмаїття типів та художніх особливостей мереживних і в'язаних виробів, які формувалися й розвивалися упродовж століть у контексті українського декоративного мистецтва та багатовікової народної традиції.

[101] Зап. від Митроняк Анастасії Власівни, 1951 р. н., с. Малий Дихтинець Путильського р-ну Чернівецької обл., 2008.

1. Державний Музей народної архітектури та побуту. — Інв. № НД-17697, с. Коритне Винницького р-ну Чернівецької обл., 1988 р.
2. Документи Чернівецького обласного державного архіву (далі — ЧОДА). — Ф. 118. — Оп. 5. — Спр. 4721.
3. ЧОДА. — Ф. 118. — Оп. 5. — Спр. 4296.
4. ЧОДА. — Ф. 118. — Оп. 5. —Спр. 4294.
5. ЧОДА. — Ф. 118. — Оп. 3. — Спр. 7708.
6. ЧОДА. — Ф. 118. — Оп. 3. — Спр. 6820.
7. ЧОДА. — Ф. 118. — Оп. 3. — Спр. 5167.

8. ЧОДА. — Ф. 15. — Оп. 1. — Спр. 1789.
9. ЧОДА. — Ф. 118. — Оп. 5. — Спр. 4721.
10. *Білан М*. Український стрій / [М. Білан, Г. Стельмащук]. — Львів : Фенікс, 2000. — 326 с.
11. *Здоровега Н*. Плетіння чи брання / Н. Здоровега // Народна творчість та етнографія. — 1968. — № 2. — С. 68—69.
12. *Козакевич О*. В'язання як вид українського декоративно-ужиткового мистецтва / О. Козакевич // Мистецтвознавство'03 / ред. М. Станкевич. — 2004. — С. 99—113. — Бібліогр. : с. 112—113.
13. *Козакевич О*. Традиційне в'язання (плетіння) на Гуцульщині кін. XIX — XX ст.: історія, типологія, художні особливості / О. Козакевич // Ґреґіт. — 2008. — № 4. — С. 51—54.
14. *Козакевич О*. Мереживні та в'язані вироби в оздобленні церковних тканин на Західній Україні XX ст. (за матеріалами мистецтвознавчих експедицій 2005—2009 рр.) / О. Козакевич // Апологет. Богословський збірник ЛДАіС УПЦ КП : матеріали І Міжнародної наукової конференції («Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво»). — № 1—4 (16—19). — Львів, 2009. — С. 197—203. : іл. — Бібліогр. : с. 203.
15. *Козакевич О*. Мереживо у системі декору церковних тканин кін. XIX—XX ст. (за матеріалами західноукраїнських областей) / О. Козакевич // Праці XIX-ї Міжнародної наукової конференції («Історія релігій в Україні»). Книга II. — 2009. — С. 498—505. — Бібліогр. : с. 505.
16. *Козакевич О*. Холявки / Козакевич О. // Мала енциклопедія українського народознавства / гол. ред. С.П. Павлюк ; Ін-тут народознавства НАНУ. — Львів : Афіша, 2007. — С. 644. — Автори зазначено на звороті тит. аркуша. — Бібліогр. : с. 664.
17. *Козакевич О*. Нараквиці / Козакевич О. // Мала енциклопедія українського народознавства / гол. ред. С.П. Павлюк ; Ін-тут народознавства НАНУ. — Львів : Афіша, 2007. — С. 373—374. — Автори зазначено на звороті тит. аркуша. — Бібліогр. : с. 374.
18. *Козакевич О*. Осередки фахової освіти в Східній Галичині кін. XIX — пер. трет. XX ст.: в'язання / О. Козакевич // Народознавчі зошити. — 2009. — № 3—4. — С. 374—383. — Бібліогр. : посторінкова.
19. *Козакевич О*. Брання / Козакевич О. // Мала енциклопедія українського народознавства / гол. ред. С.П. Павлюк ; Ін-тут народознавства НАНУ. — Львів : Афіша, 2007. — С. 65—66. — Автори зазначено на звороті тит. аркуша. — Бібліогр. : с. 66.
20. *Кожолянко Я*. Традиційний народний одяг українців Північної Буковини / Я. Кожолянко // НТЕ. — 1988. — № 5. — С. 46—51.
21. *Кожолянко Я*. Буковинський традиційний одяг / Кожолянко Я. — Чернівці ; Саскаут, 1994. — 262 с.
22. *Костишина М*. Особливості традиційного жіночого одягу буковинського Поділля / М. Костишина // Народна творчість та етнографія (далі — НТЕ). — 1976. — № 6. — С. 59—67.
23. *Костишина М*. Художнє оформлення буковинського народного костюма гірської місцевості / М. Костишина // НТЕ. — 1975. — № 4. — С. 54—56.
24. *Костишина М*. Український народний костюм Північної Буковини / М. Костишина. — Чернівці : Рута, 1996. — 192 с.
25. *Матейко К*. Український народний одяг / К. Матейко — К. : Наукова думка, 1977. — 224 с. — Бібліогр. в тексті та в кінці.
26. *Ніколаєва Т*. Історія українського костюма / Т. Ніколаєва. — К. : Либідь, 1996. — 172 с. — Бібліогр. : с. 163—171.
27. *Нидерле Л*. Быт и культура древних славян / Нидерле Л. [Текст]. — Прага, 1924. — С. 171.
28. Український народний одяг / ред. Л. Бурачинська. — Торонто ; Філадельфія, 1992. — 311 с.
29. *Moszyński K*. Kultura ludowa słowian / K. Moszyński. — T. 1. — (Kultura materialna). — Kraków, 1929. — S. 314, 414.

Olena Kozakevych

ON TRADITIONAL LACED AND KNITTED PRODUCTS FROM BUKOVINA REGION OF LATE XIX AND XX CC. (ACCORDING TO EXPEDITIONARY MATERIALS)

In this article compiled on the grounds of expeditionary materials have been considered some research efforts as for typology and artistic peculiarities of traditional laced and knitted products that originated from Bukovina region during late XIX and XX cc. Quite a number of new data and information on objects and techniques as well as ornamental structures with analytical conclusions on influence of other cultures have been presented and introduced into scientific circulation.

Keywords: knitting, lace, lacework, decoration, needlework, traditional.

Елена Козакевич

ТРАДИЦИОННЫЕ КРУЖЕВНЫЕ И ВЯЗАНЫЕ ИЗДЕЛИЯ НА БУКОВИНЕ КОНЦА XIX—XX ВВ. (ПО МАТЕРИАЛАМ ЭКСПЕДИЦИЙ)

В статье на основе материалов искусствоведческих экспедиций рассмотрена типология и художественные особенности буковинских вязаных и кружевных изделий конца XIX—XX вв. Методом интервьюирования респондентов получена информация о материалах и техниках изготовления, обозначены ключевые направления развития этих видов искусства в регионе с последующим аналитическим изучением взаимовлияний соседних культур.

Ключевые слова: вязание, кружево, украшение, мережка, цирка, переплетение, традиционное.

Оксана ШПАК

ОСЕРЕДОК НАРОДНОГО МАЛЯРСТВА НА СКЛІ СЕРЕДИНИ — ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ У СЕЛІ РІЧКА МІЖГІРСЬКОГО РАЙОНУ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ОБЛАСТІ

(матеріали польових досліджень автора 2010 року)

У статті на підставі польових досліджень проаналізовано діяльність осередку народного малярства на склі у селі Річка. Виявлено імена майстрів, розглянуто типологію творів, способи збуту та розміщення в інтер'єрі, введено у науковий обіг невідомі досі артефакти.

Ключові слова: малярство на склі, осередок народного мистецтва, народні майстри, типологія творів.

Народне малярство на склі другої половини XX ст. — художнє явище, яке належить до вторинної етномистецької традиції [2, с. 96], що, у свою чергу, складає серединну ланку еволюції українського малярства на склі [5, с. 163, 169]. Цей мистецький пласт містить чимало недосліджених аспектів, серед яких — встановлення осередків та імен майстрів. Артефакти та їх виконавці здебільшого анонімні, тому виявлення достовірних відомостей про осіб, що малювали на склі, вважаємо за рідкісну удачу. Оскільки такі твори у музеях та приватних колекціях представлені незначною мірою[1], сьогодні основним джерелом для їх вивчення є експедиційні (польові) дослідження, у ході яких вдається зафіксувати артефакти, дослідити особливості функціонування, зрідка — виявити імена авторів.

У серпні 2010 р. автор здійснила поїздку у два населені пункти Міжгірського р-ну Закарпатської обл. — Річка і Потік, з метою уточнення та доповнення відомостей, отриманих під час комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України 2009 р. на Закарпатську Бойківщину[2]. У результаті самостійних польових досліджень вдалося виявити, що у селі Річка протягом 1950—1970-х рр. діяв осередок народного малярства на склі. Тут працювало троє майстрів: **Гичка (дівоче — Ма́ринець) Анна Іванівна** (1921—2007)[3], **Грицовляк Дмитро Васильович** (1916—1980)[4], **Корда (дівоче — Зубанич) Гафія Михайлівна** (4.09.1919—29.12.1997)[5]. У ході опитування, проведеному в цьому селі (7 осіб), та у сусідньому — Потік (1 особа) не виявлено інших майстрів малярства на склі, крім згаданих.

---

1 Це зумовлене порівняною «свіжістю» явища, яке датується, в основному, 1950—1970-ми рр., та, головним чином, недостатньо уважним ставленням до малювання на склі, або й ігноруванням його як вторинного.

2 Автор висловлює щиру вдячність доктору мистецтвознавства Олені Іванівні Никорак за фото чотирьох зразків малярства на склі та конкретну інформацію про їх авторку — нині покійну Гафію Корду, а також її сина і доньку, які проживають у с. Річка.

3 Цю і наступну інформацію про Гичку Анну Іванівну надала її сестра Гичка (дівоче — Маринець) Марія Іванівна, 1925 р. н., за що автор висловлює щиру вдячність.

4 Цю і наступну інформацію про Грицовляка Дмитра Васильовича надала його донька Гичка (дівоче — Грицовляк) Марія Дмитрівна, 1947 р. н., за що автор висловлює щиру вдячність.

5 Цю і наступну інформацію про Корду Гафію Михайлівну надали її син Корда Василь Андрійович, 1947 р. н., та донька Гичка (дівоче — Корда) Марія Андріївна, 1944 р. н., за що автор висловлює щиру вдячність.

Грицовляк Дмитро Васильович. Фото 1945 р.

Спираючись на відомості, отримані від близьких родичів річанських[6] майстрів, можна окреслити період, у межах якого розвивалося малярство на склі. Видається, що найраніше до цього виду творчості звернулася Анна Гичка — приблизно з 1948 р.[7], Дмитро Грицовляк — десь у 1950-х рр.[8], Гафія Корда — приблизно у 1953-му[9] або 1954—1955-му рр.[10]. За свідченням сестри, Анна Гичка навчилася малювати на склі самостійно. Донька Дмитра Грицовляка говорила, що батько почав малювати *«просто так, сам від себе... Дуже така легка рука в його була, дуже прекрасний почерк...»*[11]. Син Гафії Корди на запитання, де і від кого мати навчилася малювати на склі, зазначив: *«Сусіда малював, Грицовляк Дмитро»*[12]. Майстри зі с. Річка (усі вони мешкали на одній вулиці), безумовно, обмінювалися досвідом. Це підтверджують спільні у їх роботах композиційні принципи, мотиви орнаменту, близька колірна гама. Традиція малярства на склі у с. Річка проіснувала близько двох десятиліть. На її тривалість, протяжність у часі вказують висловлювання річанських мешканців: *«..То-то довго так, роками ... малювали óбрази на склі»*[13]. Конкретніші відомості подають родичі майстрів: Гафія Корда малювала протягом п'ятнадцяти років (до 1968-го)[14], Дмитро Грицовляк — в основному до 1958—1960-го (дещо — у 1960-ті рр.)[15], Анна Гичка — від 1948 року до 1970-го[16].

Про імпульси, що викликали сплеск народного малярства на склі у с. Річка можемо судити лише на рівні припущень. Ця територія з 1919 по 1939 р. була у складі Чехословаччини (як зазначають місцеві мешканці, «під чехами»). У деяких хатах збереглися чеські скляні образки кін. XIX — поч. XX ст. промислового виробництва — літографії, оправлені у скляні овальні рамки, а також вставлені у рамку-квадрат, підвішену за один кутик на стіну. За своєю формою та принципом розміщення паперових образків (підклеєні посередині, на перетині діагоналей), а також розташуванням декору цей промисловий виріб міг бути прототипом скляних розписаних рамок другої пол. XX ст. зі с. Річка. Появу народних скляних ікон та декоративних розписів у XX ст. гіпотетично можна пов'язувати з давньою традицією української ікони на склі XIX ст. (дослідник Г. Островський згадує серед регіонів поширення і Закарпаття [1, с. 248], щоправда, не вказує конкретних пам'яток). Поштовхом до малювання на склі у с. Річка у кінці 1940-х — на початку 1950-х рр. могли стати твори, побачені у Міжгір'ї (ймовірно, такі про-

[6] Це слово вживають місцеві респонденти на означення мешканців с. Річки.

[7] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче Маринець) Марії Іванівни, 1925 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[8] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче Грицовляк) Марії Дмитрівни, 1947 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[9] Записано 16.08.2010 р. від Корди Василя Андрійовича, 1947 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[10] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче — Корда) Марії Андріївни, 1944 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[11] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче Грицовляк) Марії Дмитрівни, 1947 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[12] Записано 16.08.2010 р. від Корди Василя Андрійовича, 1947 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[13] Записано 16.08.2010 р. від Бігар Гафії Василівни, 1939 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[14] Записано 16.08.2010 р. від Корди Василя Андрійовича, 1947 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[15] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче Грицовляк) Марії Дмитрівни, 1947 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[16] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче Маринець) Марії Іванівни, 1925 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

давались на базарі), або привезені чи принесені з інших сіл. Наприклад, в одній із хат зафотографовано дві ікони на склі ХХ ст., оправлених у спільну рамку: «Богородиця Одигітрія» і «Пресвяте Серце Христове»[17]. Вони намальовані напівпрозорими фарбами, крізь які просвічується фольга (ця риса не стала характерною для річанського малярства на склі). Власниця, літня жінка, розповіла, що ікони привізні (не місцевого виробництва), їх «*принесли були з Лисичова люди, ... з-за верха, як Ушниця, як Вертуги. То я купувала си ці óбрази*»[18].

Розвиток народного малярства на склі у ХХ ст. зумовили також чинники історичного та економічного плану. Із встановленням на землях Закарпаття радянської влади у 1944 р. був заборонений імпорт друкованих на папері образків, які до того часу привозили із сусідніх країн (західних теренів). Невдовзі після закінчення Другої світової війни у багатьох регіонах України художньо обдаровані люди без спеціальної освіти стали малювати образи на склі, папері, полотні, таким чином задовольняючи попит на хатні ікони. Опитані мешканці с. Річка зазначають, що у селі почали малювали ікони на склі через відсутність будь-яких інших. Образки на склі замовляли в односельців ті, хто переходив жити до нової хати. У цьому ж селі був звичай давати образи донькам у посаг (придане). Одна з найстарших жінок згадує: «*В мене було шість óбразів, айбо я попридáла дітим... Одній дівці дала і другій дівці дала по образови...*»[19]. Придбання образів було пов'язане також з відокремленим проживанням нової сім'ї у зв'язку з одруженням. Так, жінка розповіла: «*В 1953-му я пішла в Потік з Річки... В мене била хижка, там вгорі ми жили... То я в 1954—1955 в них* (у майстрів з Річки. — *О. Ш.*) *достала образи на склі*»[20].

Вагомою підставою для розвитку малярства на склі у 1950-х рр. було важке матеріальне становище

Подружжя Корди — Гафія Михайлівна та Андрій Михайлович

селян. Малювання і збут скляних образів, картинок, розписаних квітами рамок давало можливість незначного заробітку. На цей чинник неодноразово вказують інформатори зі с. Торговиця (Покуття) та с. Великий Рожен (Гуцульщина) [3, с. 259-260], а також майже кожен з опитаних мешканців с. Річка. На запитання про причину занять малярством на склі, адресоване близьким родичам майстрів, ми отримали відповіді такого змісту: «*Бо злидні були, недостача грошей*»[21], «*Мама...малювали... Бо треба було жити... Бо такий був час післявоєнний — як були би нас кохали?* (ростили. — *О. Ш.*) *— хоть нас було лиш і двоє*»[22]. З тієї ж причини почала малювати образки Анна Гичка: «*Бо були тяжкі роки, було тяжко прогодувати п'ятеро дітей*»[23]. Про умови, що спонукали наймолодшу з річанських майстрів зайнятися малюванням на склі, її односельчанка повідомила: «*То та-*

[17] Власність Гички М.І., 1925 р. н., с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[18] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче Маринець) Марії Іванівни, 1925 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[19] Записано 16.08.2010 р. від Попович (дівоче — Химинець) Анни Юріївни, 1923 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[20] Записано 16.08.2010 р. від Воробець (дівоче — Могорита) Марії Іванівни, 1931 р. н. у с. Пóтік Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[21] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче — Грицовляк) Марії Дмитрівни, 1947 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[22] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче — Корда) Марії Андріївни, 1944 р.н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[23] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче — Маринець) Марії Іванівни, 1925 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

Гичка Анна Іванівна (праворуч) із сестрою Гичкою Марією Іванівною. Фото 2000-х рр.

кий був тісний час ..., бо не було, що їсти. Жийми так, як хоч»[24].

Обтяжливе матеріальне становище селян зумовило порівняно невисоку «ринкову» вартість малювань на склі. Вже сама кількість зафіксованих творів у селах Річка й Потік, відомості про те, що у багатьох людей у минулому були такі образи (але розбилися або з інших причин не збереглися), інформація, що в окремих майстрів з Річки замовляла чи купувала образи майже кожна хата у Потоці (сусідньому селі)[25] опосередковано вказують на порівняну доступність таких творів у незаможні повоєнні роки. На поставлене запитання про ціну, яку платили за скляні «образки», старожили відповіли: «*Таку, невелику, що було... Хто чесний, то...*»[26]. Можна здогадуватися, що ціна була «договірною» і залежала насамперед від порядності замовника чи покупця. Про те, що заняття малюванням на склі не приносило значних прибутків, свідчать висловлювання на зразок: «*Пару копійок люди платили*»[27]. Вдалося отримати й конкретніші відомості: «*То на старі гроші такий образ був 10-15 рублів (до реформи 1961 р.)*»[28].

Одне з питань, яке ми намагалися з'ясувати під час поїздки в Річку — про джерела іконографії та сюжетів, тобто — «узорів» (за місцевою «термінологією»). У XX ст., як і в попередній період, народні малярі запозичували іконографічні схеми з паперових друкованих образів — літографій. Про це розповідав майстер П.М. Столащук зі с. Великий Рожен на Гуцульщині: «*Як десь побачив «образ», то перемальовував спочатку на папір, а з паперу — собі на скло*»[29]. Народні малярі досить точно дотримувалися композиції друкованого взірця, тому у багатьох випадках неважко віднайти візуальні прототипи образів на склі другої пол. XX ст. [4, с. 152-155]. Це підтвердили родичі річанських майстрів. Донька Гафії Корди пригадує, що мати «*із святого образа перемальовувала, з папір'**я***»[30]. Син майстрині подав таку ж інформацію: «*Брали старі образи, з них перемальовували... «Косиці», «ружі»[31] — тото́ мама сама малювала, се чисто її робота. Ну, вже фарбу, звичайно, знаєте — таланту треба було, щоб так підобрати — художньо....*»[32]. Сестра Анни Гички розповідала, що майстриня дивилася на образ й малювала на склі свій. Донька Дмитра Грицовляка також зазначила, що батько звідкись перемальовував.

Малювання ікон у другій половині XX ст. було заборонене й переслідувалося тодішнім режимом, тому народні майстри нерідко вдавались до підпільної праці та збуту. Щоб приховати релігійні образки, вони виконували декоративні композиції на склі, рамки з рослинним орнаментом та картини. Респонденти зі

[24] Записано 16.08.2010 р. від Попович (дівоче — Хименець) Анни Юріївни, 1923 р. . у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[25] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче — Корда) Марії Андріївни, 1944 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[26] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче — Маринець) Марії Іванівни, 1925 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[27] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче Грицовляк) Марії Дмитрівни, 1947 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[28] Записано 16.08.2010 р. від Корди Василя Андрійовича, 1947 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[29] Записано 11.08.2002 р. від Петра Миколайовича Столащука, 1925 р. н. у с. Великий Рожен Косівського р-ну Івано-Франківської обл.

[30] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче — Корда) Марії Андріївни, 1944 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[31] Автентичні назви квітів, квіткових мотивів у малюванні на склі с. Річка.

[32] Записано 16.08.2010 р. від Корди Василя Андрійовича, 1947 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

с. Річка пригадують про утиски, заборони й покарання за малювання і продаж образів на склі. Особливо це стосувалося майстрів, які працювали на т. зв. «державній роботі», або тих, члени родини яких були «партійними». Спадкоємці майстрів пригадують: *«Святі óбрази не мож було мальовати... І няньо був партійний, і не дуже мож було святі мальовати. Но, та мама малювала... Мусили ховати. Була піч — кіш, то, бувало, óбрази мама намалює, то туди поза кіш...десь і прятали, мало прятали...»*[33]. *«Ну, і ми тото прятали то за кошом на стовпі одно поза другий образ,... ну і навів на нас єдин, тоже комуніст,... і прийшли і тотó... заборонили нам малювати.. Пак тогди запретили, пак тогди «голуби» мама малювала...»*[34]. Уродженка с. Річки, яка з 1953 р. проживає у с. Потік, розповіла, що образи на склі вона купувала в Андрія Корди (чоловіка Гафії Корди), а коли він у 1970-х рр. *«пішов на державну роботу, то він вже тим не занимався. Пак на него писали, мучили'го... Бо, де, — партійному робити святі образи!»*[35]. Донька Дмитра Гриcовляка розповідала: *«Не був партійний батько,... робив секретарьом сільради, а в районі як учули, що він малює святі ікони, но і в 1958-му звільнили'го... Туди уже пішов по заробітках інших, після на заробітки ходив у Дніпропетровську область... І вже не малював з того часу»*[36].

Заняття малюванням на склі **було** допоміжним засобом до життя окремих мешканців с. Річка. Збут полягав насамперед у забезпеченні попиту серед місцевого населення: образи, картини й мальовані рамки брали, як висловилася жінка, *«наші, річанські, свої ... І з другого села ходили — з Тюшки ..., і з Потока ... замовляли й просто купували»*[37]. Діти Г. Корди і Д. Грицовляка також пригадують, що батьки не

Твори малярства на склі в інтер'єрі помешкання Гички Марії Іванівни. С. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл. Фото автора 2010 р.

носили продавати своє малювання на базар, а приходили люди з сусідніх сіл і купували у них образи. Заслуговує на увагу розповідь односельчанки про Гичку Анну: *«То-та жінка дуже много малювала. Дуже-дуже ... много. Вона носила ще й туди за полонину. Бувало, намалює скла, тогди вже там тото позб**и**ра та й несе за Прислíп,через сесю полонину* (Боржаву. — *О. Ш.*)»[38]. Респондентка не уточнила, які саме твори (оформлені чи без рамок) і яким чином реалізовувала майстриня. Подібний спосіб збуту зафіксовано й на Гуцульщині, зокрема Юрій Півторанюк, який мешкав у м. Вижниця Чернівецької області, у скрутний час носив свої образки на склі у гірські райони й вимінював їх на продукти[39].

Майстри с. Річка переважно забезпечували себе самотужки художніми матеріалами. Анна Гичка купувала скло у районному центрі; її сестра пригадує, що по скло вона (майстриня) *«на Міжгір'я ходила»*[40]. Водночас практикували постачання скла замовником. Так сусідка, сучасниця майстрині, на стінах оселі якої висять близько десятка робіт А. Гички, розповіла: *«Ми скло дали, і в'на помалювала»*[41].

[33] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче — Корда) Марії Андріївни, 1944 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[34] Записано 16.08.2010 р. від Корди Василя Андрійовича, 1947 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[35] Записано 16.08.2010 р. відВорóбець (дівоче — Могорита) Марії Іванівни, 1931 р. н. у с. Пóтік Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[36] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче — Грицовляк) Марії Дмитрівни, 1947 р.н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[37] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче — Маринець) Марії Іванівни, 1925 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[38] Записано 16.08.2010 р. від Попович (дівоче — Хименець) Анни Юріївни, 1923 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[39] Інформація доньки майстра Романни Юріївни Сучеван (дівоче — Півторанюк), м. Вижниця Чернівецької обл.

[40] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче — Маринець) Марії Іванівни, 1925 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[41] Записано 16.08.2010 р. від Попович (дівоче — Хименець) Анни Юріївни, 1923 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

Корда Гафія Михайлівна. Ікона на склі «Пресвяте Серце Христове». 1954—1955 рр. С. Потік Міжгірського р-ну Закарпатської обл. Фото автора 2010 р.

Корда Гафія Михайлівна. Ікона на склі «Розп'яття». 1954—1955 рр. С. Потік Міжгірського р-ну Закарпатської обл. Фото автора 2010 р.

Спадкоємці майстрів пригадують, що їх батьки використовували олійні фарби, які купували, мабуть, «у районі» — в Міжгір'ї. Василь Андрійович Корда досі пам'ятає, що батько поїхав на курорт у Одесу і звідти привіз багато художніх фарб (у тюбиках, в банках), а також пензликів.

Стосовно техніки малювання на склі відомості подавали загального характеру: «*Мама брала скло, тушшю обводила, замальовувала*...»[42]. За народною термінологією, нанесення контурів називалося «креслити», «писати»: «*Тото руков креслила, потім такими красками розбавляла*»[43]; «*Писала мама: клала скло верх скла і руков возила, самов руков сама водила*...»[44]. Як і в малярстві на склі XIX ст., при нанесенні контуру майстри підкладали контурний малюнок, друковану на папері ікону чи навіть готовий твір: «*Папір був, вона клала скло на папір,... а хоть образ уже був мальований. На сім боці, де в'на писала, на тім красками малювала, а «лице» вже було зісподу*»[45]. Намальовані фарбами скляні образки клали просохнути коло печі: «*Піч... то ся кличе «кіш»: то спереду був припічок, а ззаду там... то є запічок, то-то є стовп іспершу, а далі кіш, і довкола óбрази с[о]хли поприпирані від стіни*»[46].

Промовистим фактом, що може опосередковано свідчити про існування в цьому регіоні у минулому (у XIX ст.) давньої традиції малювання на склі, є приклади залучення майстрами як допоміжної сили членів родини (до менш відповідальних етапів роботи). Так, донька Г. Корди пригадала: «*Мама писала, а тогди красками масляними малювала, а я помагала. Я писати — нє, писала мама, я замальовувала. Писала она, а я вже малювала й косиці, поле, я то вже могла робити*»[47]. Син майстрині розповів: «*Вона [мама] — тонкоці, а я — так, «грубоє», вона пелюстки замалює, а я так, кругом, орнамент... Ро-*

[42] Записано 16.08.2010 р. від Корди Василя Андрійовича, 1947 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[43] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче — Маринець) Марії Іванівни, 1925 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[44] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче — Корда) Марії Андріївни, 1944 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[45] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче — Корда) Марії Андріївни, 1944 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[46] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче — Корда) Марії Андріївни, 1944 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[47] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче — Корда) Марії Андріївни, 1944 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

ків мені було… дванадцять-тринадцять»[48]. Чоловік Гафії Корди, Андрій Михайлович Корда сам не малював на склі, але надавав роботам дружини «товарного вигляду». Їхній син пригадує: «*Мама малювала óбрази, няньо обкладинки робив із картона…»*[49]. Факт співпраці подружжя Корди підтвердила донька: «*Няньо обрабляв, коли вже готовий був образ… Картон ззаду клав, та такі бляшечки та ушка [затискачі, що з'єднували скло з картоном], — оформляв, аби мож на стіну повісити»*[50].

Оскільки у селі Річка діяв один з небагатьох відомих нині осередків народного малярства на склі, тут вдалося побачити й зафіксувати спосіб розміщення таких творів в інтер'єрі. В оселі Марії Іванівни Гички мальовані на склі ікони й декоративні рамки, вперемiж (навперемiну) з літографіями та родинними фотокартками, розташовані двома горизонтальними рядами на стіні навпроти входу до світлиці. Дещо менше скляних «образків» розміщено на бічних стінах цієї хати, у тому числі й над вікнами, поодинокі малюнки — при вході до приміщення. Подібний принцип розташування малярства на склі поряд з образами-літографіями («ще чеськими», як зазначила господиня) ми побачили у хаті Анни Юріївни Попович. Попід стелею, в один ряд по периметру світлиці розвішані скляні картини й декоративні рамки у хаті, де жила Гафія Корда: на головній стіні більші картини чергуються з фотопортретами родини, на бічних стінах розміщено мальовані рамки з фотокартками. У сінях та іншій кімнаті також висять скляні картинки й рамки.

Опитані особи подають варту уваги інформацію про давній спосіб розташування скляних ікон суцільним рядом на «божнику» чи «образнику», який побутував у період розквіту малярства на склі у с. Річка (1950-ті рр.). Респонденти пригадують: «*У нас у селі може де так у старих в кого полишалося — так що було від краю до краю на стіні,… по шість óбразів єдин за друг…»*[51]. Син Г. Корди розповів, що намальовані образи «*люди забирали, та собі клали в загальну рамку, так по шість-сім óбразів»*[52]. Інформатори згадують про дві «лати» (дерев'яні планки): «*Тото гет засувалося там… То була дерев'яна дранка, і … то туди засувалося óбрази, закладалося… То давнé… Не є вже таких. Я вже таке не знаю…»*[53]. Подібний спосіб заві-

Корда Гафія Михайлівна. Картина на склі «Птахи». Середина 1950 — 1960-ті рр. С. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл. Фото автора 2010 р.

Корда Гафія Михайлівна. Картина на склі «Квіти». Середина 1950 — 1960-ті рр. С. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл. Фото автора 2010 р.

[48] Записано 16.08.2010 р. від Корди Василя Андрійовича, 1947 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[49] Записано 16.08.2010 р. від Корди Василя Андрійовича, 1947 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[50] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче — Корда) Марії Андріївни, 1944 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[51] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче — Корда) Марії Андріївни, 1944 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[52] Записано 16.08.2010 р. від Корди Василя Андрійовича, 1947 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[53] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче Маринець) Марії Іванівни, 1925 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

Грицовляк Дмитро Васильович. Скляна рамка з декоративним розписом. 1950-ті рр. С. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл. Фото автора 2010 р.

Грицовляк Дмитро Васильович. Скляна рамка з декоративним розписом — обрамлення для фотоікони «Пресвяте Серце Діви Марії». 1950-ті рр. С. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл. Фото автора 2010 р.

шування образів зафіксувала дослідниця обрядової культури Марія Горбаль на Лемківщині[54]. Детальніші пошуки унікального «хатнього іконостасу» у с. Річка, на жаль, не увінчалися успіхом: «*У старих, у кого збереглося, то Бог знає... Бо вже люди накупували, — знаєте скільки óбразів люди з церкви принесли... — то приноситься на празник*»[55]. (Інформатор має на увазі, що з настанням на поч. 1990-х рр. можливості вільно придбати ікони старі образи замінили новішими).

Скляні образки і мальовані рамки дотепер функціонують у с. Річка переважно у помешканнях людей старшого покоління[56]. Ця тенденція загалом характерна для інших регіонів, де у другій пол. XX ст. побутувало народне малярство на склі [3, с. 259]. Позитивно, що твори малярства на склі висять в інтер'єрі хати, де мешкала майстриня Гафія Михайлівна Корда. Дуже схвально, що син Василь Андрійович Корда зберіг мамині роботи, очевидно залишивши розташування (експозицію) скляних малювань такою, яка була ще при житті майстрині (Г.М. Корда померла у 1997 р.). На відміну від літніх людей, представники середнього та молодшого покоління переважно замінили ікони на склі новішими, друкованими на папері, а скляні рамки для фотографій просто втратили свій функціональний аспект. На запитання, чи мають місцеві жителі твори малювання на склі, часто доводилося чути подібні відповіді: «*Вже багато помінялося,... пішла друга мода. Нич не є, бо шось-ім не сохранила*»[57], «*Щось не дуже то всьо збереглося...*»[58], «*У мене уже хоть були колись малі образки, айбо то-то перейшла мода, а я пак собі купувала, такі святі накупувала, і вишивала я рамки, а таких мальованих...у мене не є — ані одної*»[59]. Типовим приводом для за-

[54] «У сусідньому селі, Завадці Мороховській, образи були завішані під самою стелею: прибивались такі ніби шухлядки з вузьких дощок і образи однакового розміру запихались щільно один біля одного ... кругом світлиці, по чотирьох стінах» (Див.: Різдво на Лемківщині. Фольклорно-етнографічний збірник. / автор-упорядник Марія Горбаль. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2004. — С. 26.)

[55] Записано 16.08.2010 р. від Корди Василя Андрійовича, 1947 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[56] Зафотографовано у помешканнях Попович А.Ю., 1923 р. н., Гички М. І., 1925 р. н., Бігар Г.Ф., 1933 р. н., Бігар Г.В., 1939 р. н.

[57] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче — Корда) Марії Андріївни, 1944 р.н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[58] Записано 16.08.2010 р. від анонімної респондентки у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[59] Записано 16.08.2010 р. від Гички (дівоче — Корда) Марії Андріївни, 1944 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

міни малювань на склі іконами й картинами промислового виробництва був перехід родини у нову хату, перебудова чи руйнування старої: «*Айбо, вони [сусіди] стару хижу розбили... та й то-то навряд, чи зберегли*»[60]. Нерідко представники середнього покоління облаштовують інтер'єр житла на свій смак, не прислухаючись до думки найстарших членів родини: «*А то давні образки діти познімали, вже, пак другі наладили. Вже не є, купили нові*»[61]. Очевидно тому у 1990-ті рр., коли було знято заборони на виготовлення ікон, Гафія Корда «*не малювала, бо вже тото перейшло,...вже не так дуже якось зажимали,...вже мож було купити фотографовані святі*»[62]. Отже, у зв'язку з певними причинами: зміною естетичних смаків та появою і збільшенням пропозиції друкованих поліграфічних ікон згасла друга (вторинна) традиція малювання на склі.

На основі зафіксованих зразків малярства на склі другої пол. XX ст. у с. Річка та Потік (69 творів) можемо скласти досить точне уявлення про типологію річанського малярства на склі. Насамперед, це ікони: «Богородиця з Дитям», «Богородиця Годувальниця», «Розп'яття», «Пресвяте Серце Христове», «Ісус Христос» та «Іван Хреститель» (обидвоє — у дитячому віці). З-поміж виявлених творів найменше збереглося ікон (11 з 69-ти), очевидно, внаслідок переслідувань та заборон щодо релігійних зображень. Жанр сюжетної та декоративної картини представлений творами: «Голуби», «Олень біля річки», «Птахи», «Птах із квітами», «Хатка», «Квітка», «Квіти», «Букет», «Кошик з суницями», «Кошик з квітами», «Котик», «Кошеня у кошику» (всього — 24 артефакти). Найбільший блок малярства на склі складають декоративні рамки для образків-літографій та фотографій (34 зразки). Вони поділяються на декілька типів. За форматом переважають квадратні (кріпилися до стіни за один кут, через що сприймалися як рівносторонній ромб). У таких рамках образок чи фотокартку підклеювали посередині на перетині діагоналей, а вільні кути декорували рослинним орнаментом. Прямокутні рамки більшого розміру компонували на стіну вертикально, посередині вміщували образок чи світлину, обрамлюючи їх намальованим на склі віночком з квітів, рослинним орнаментом чи зображеннями птахів. У с. Річка також набули поширення скляні рамки, головним композиційним мотивом яких є силует серця (у ньому поміщували образок чи фотокартку), прикрашений стилізованими пшеничними колосками, квітковими галузками, квітами й птахами.

Гичка Анна Іванівна. Картина на склі «Голуби». 1950—1970-ті рр. С. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл. Фото автора 2010 р.

Таким чином, у результаті польових досліджень вдалося встановити наступне. Протягом 1950—1970-х рр. у с. Річка діяв осередок народного малярства на склі, у якому працювало троє майстрів: Анна Іванівна Гичка, Дмитро Васильович Грицовляк, Гафія Михайлівна Корда. Вони забезпечували своїми творами односельців і мешканців сусідніх сіл Потік і Тюшка. У зазначений період скляні образки, рамки й картини набули значного поширення у регіоні.

Поштовхом до початку занять малярством на склі стала необхідність хатніх ікон та скрутне матеріальне становище селян. Становленню вторинної традиції малярства на склі посприяв імпорт скляних виробів із сусідніх Чеських і Словацьких теренів та, ймовірно, давня місцева традиція ікони на склі. Майстри зі с. Річка були змушені малювати ікони таємно, оскільки це суперечило ідеологічним вимогам тодішнього державного ладу і переслідувалося. Для прикриття творів релігійної тематики використовували декоративні рамки і сюжетні картини. Завдяки безпосередньому спілку-

[60] Записано 16.08.2010 р. від Корди Василя Андрійовича, 1947 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[61]Воро́бець (дівоче Могорита) Марія Іванівна, 1931 р. н. С. По́тік Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

[62] Записано 16.08.2010 р. від Корди Василя Андрійовича, 1947 р. н. у с. Річка Міжгірського р-ну Закарпатської обл.

ванню з місцевими жителями — родичами майстрів, уточнено чимало моментів стосовно техніки малярства на склі, способів збуту, організації праці. Отримана інформація багато в чому збігається з матеріалами польових досліджень на Гуцульщині й Покутті, а також з аналогічними моментами з історії давньої, (XIX ст.) ікони на склі. Це дає змогу зробити важливий висновок про цілісність як мистецького явища українського народного малярства на склі XIX—XX ст.

Кількість зафіксованих творів (69 одиниць), їх типологічна різноманітність (ікони, декоративні рамки, картини) є підставою у майбутньому для детального дослідження іконографії, сюжетів, декоративних мотивів. Вагомий пласт малярства зі с. Річка спонукає до вивчення художніх особливостей творів, на що сподіваємося у наступних дослідженнях.

1. *Островский Г.* Украинская народная живопись на стекле / Григорий Островский // Панорама искусств. — М. : Советский художник, 1982. — № 5. — С. 246—255.
2. *Станкевич М.* Мистецтвознавчі аспекти теорії традиції / Михайло Станкевич // Народознавчі зошити. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1997. — № 2. — С. 91—99.
3. *Шпак О.* Малювання на склі другої половини XX ст.: нові матеріали / Оксана Шпак // МІСТ (Мистецтво, історія, сучасність, теорія). — К., 2003. — № 1. — С. 253—263.
4. *Шпак О.* Особливості іконографії народних ікон на склі другої половини XX століття: образи Христа і Богородиці / Оксана Шпак // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Текст] : зб. наук. пр. / за ред. В.Я. Даниленка. — Харків: ХДАДМ, 2009. — С. 150—160. (Мистецтвознавство. Архітектура: № 6).
5. *Шпак О.* Традиційне малярство на склі — джерело художніх інспірацій у мистецтві XX — початку XXI століття / Оксана Шпак // Мистецтвознавчий автограф : збірник наукових праць кафедри історії і теорії мистецтва Львівської Національної академії мистецтв / гол. ред. Г.Г. Стельмащук. — Львів: ЛНАМ, 2008. — Вип. 3. — С. 163—164.

Oksana Shpak

A CENTRE OF FOLK PAINTING ON GLASS IN THE VILLAGE OF RICHKA, MIZHHIRYA DISTRICT, TRANSCARPATHIA REGION (MID — AND 2ND HALF XX C). (AFTER MATERIALS OF AUTHOR'S FIELD STUDIES IN 2010)

In the article based upon author's field research-works of 2010 some activities by the centre of folk painting on glass in the village of Richka have been considered. Previously unknown names of craftsmen have been revealed, typology of items has been elaborated and presented as well as paths of realization and placement of objects in interiors; several artifacts had been introduced in scientific circulation.

Keywords: painting on glass, centre of arts and crafts, craftsmen, typology of wares .

Оксана Шпак

ЦЕНТР НАРОДНОЙ ЖИВОПИСИ НА СТЕКЛЕ В СЕЛЕ РИЧКА МИЖГИРСКОГО РАЙОНА ЗАКАРПАТСКОЙ ОБЛАСТИ (СЕРЕДИНА И ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XX ВЕКА)

В статье на основании полевых исследований, выполненных автором в 2010г. анализируется деятельность центра народной живописи на стекле в селе Ричка: установлены неизвестные ранее имена мастеров, рассмотрена типология произведений, пути сбыта и размещение в интерьере, научное обращение вводится ряд новонайденных артефактов.

Ключевые слова: живопись на стекле, центр народного искусства, народные мастера, типология произведений.

Оксана ТРІСКА

БОГОРОДЧАНСЬКИЙ ОСЕРЕДОК НАРОДНОГО МАЛЯРСТВА НА СКЛІ

У статті розглядається Богородчанський осередок народного малярства на склі, один з найбільш характерних центрів цього виду творчості. Двадцять шість ікон, що походять з Богородчан, за тематикою близькі до інших творів на склі з гуцульсько-покутсько-буковинського реґіону, проте вирізняються особливою художньою мовою: лінійним наповненням, колоритом, орнаментальними мотивами. Висвітлюється діяльність родини Німчиків і проаналізовано мистецьку спадщину провідного маляра Петра Німчика (1853—?).

Ключові слова: ікона на склі, техніка виконання, колорит, лінійне вирішення, декоративні мотиви, іконографія.

Малярство на склі як один з видів народної творчості характеризує однорідність відтворюваних сюжетів та стилістична близькість. У народномистецькій традиції кожне відхилення від такої «постійності» сприймаємо як щось яскраве, рідкісне та цінне. У світлиці львівського колекціонера Івана Гречка серед різнобарв'я «червоних» образів вирізняється *св. Параскева*, намальована на білому тлі. В іншій приватній колекції подібно виконане зображення *св. Миколая*. У Музеї етнографії та художнього промислу зберігаються ікони *Трьох Святителів та Богородиці Годувальниці*, близькі за написанням. Проте найбільше — дев'ятнадцять покутських творів на білому тлі зекспоновані у Дієцезійному музеї м. Тарнова (Польща). Серед усіх покутських, гуцульських та буковинських народних образів на склі згадана група робіт вирізняється за походженням (створена в м. Богородчанах) та манерою виконання. На додаток, єдине письмове свідчення [10] щодо покутського малярства на склі стосується саме її. Тому метою нашої публікації є цілісний аналіз усіх відомих на сьогодні творів з Богородчанського осередку.

Першовідкривачем цих зразків вважаємо польського етнографа та мистецтвознавця Юзефа Грабовського. У 30-х рр. XX ст. він займався експедиційною діяльністю та збирав народні артефакти для музею Покуття у Станіславові (нині Івано-Франківськ) [3, с. 15]. Перший образ на білому тлі вчений виявив у селі Підпечери (в околицях Івано-Франківська) [5, с. 56]. Користуючись допомогою вчителів і навіть поліції, Ю. Грабовський завзято розшукував осередки виготовлення віднайдених творів. Досліднику вдалося познайомитись з Каролем Німчиком — сином маляра з містечка Богородчани Івано-Франківської обл., на той час вчителем пенсійного віку (Іл. 1). На прохання вченого у «Кур'єрі Станіславовському» Кароль Німчик опублікував спогади про виготовлення ікон (1932 р.) [10]. У подальших розвідках Ю. Грабовський часто звертався до цієї статті як до єдиного джерела, що подає достеменні відомості про місцеве малярство на склі.

З публікації дізнаємось, що в родині Німчиків «першим ... почав малювати дідусь, а цієї професії він навчився від «Митри» чи «Митра» (очевидно, Дмитра. — *О. Т.*) в Богородчанах». На той час у місті працювало декілька малярів — Дмитро Німчик (старший), Петро Німчик (1853 р. н., батько Кароля). Отже, виробництво ікон розвинулось тут у середині XIX ст. і тривало, за свідченнями Каро-

Іл. 1. Родина Німчиків. Опубліковано: Grabowski J. Malarstwo ludowe / J. Grabowski // Przemysł i sztuka ludowa. — 1936. — № 24. — S. 9

ля Німчика, до 1914 р., «коли у наслідок декількох вторгнень, воєнних операцій населення міста було евакуйоване, а більшість образів, виконаних Петром Німчиком, знищило воєнне лихоліття» [5, с. 56].

Родина Німчиків творила не лише образи на склі, але й дереворити. Іконами займався батько, а продукуванням відбитків та їх розмальовуванням — виключно мати. «Малювання дереворитів було настільки примітивним, що в роботі мамі помагали також діти» [7, с. 10]. Вся сім'я була задіяна і в продажі творів: вони виїжджали ярмаркувати у сусідні містечка — Надвірну, Отинію, Рожнятів, а також на «славні відпусти» — наприклад, раз на рік до Крилосу, що біля Галича.

Факти поширення образів у місцевостях, далеких від осередків виготовлення, підтверджує Ю. Грабовський — він виявив їх по всьому низинному Покутті: в Коломийському, Снятинському, Тлумацькому, а також Городенківському, Жидачівському та Калуському районах. На жаль, вчений не конкретизує, які ікони більш характерні для тієї чи іншої місцевості [5, с. 56]. Натомість збереглися записи, що дев'ятнадцять образів на білому тлі із збірки Норберта Ліппочі (з 60 рр. XX ст. вона постійно експонується в Дієцезійному музеї м. Тарнова) походять зі Станіславівського повіту, з околиць Надвірної.

Цю колекцію сформував Норберт Ліппочі, угорець за походженням. У 20—30 рр. XX ст. він, мандруючи по Європі, активно збирав зразки народного малярства на склі з різних країн. На Гуцульщині Н. Ліппочі познайомився з братами Зеновієм та Михайлом Ближнюками з с. Старі Кути (нині Косівський р-н Івано-Франківської обл.). Колекціонер домовився, що вони купуватимуть для нього твори гуцульського народного мистецтва: образи на склі, кахлі та передаватимуть їх поїздом до Тарнова. Скрині, наповнені «знахідками», були доставлені в різний час — у грудні 1938 р., у січні 1939 р., 5 квітня 1939 р. та 5 червня 1939 р[1]. Таким чином збирач став власником більш як сорока покутських ікон (з них 19 походять з богородчанського осередку) та 200 гуцульських кахель.

До всіх творів на склі Н. Ліппочі зробив інвентарні описи, на частині з яких зазначив, що ікони виконані родиною Німчиків, на десяти з них зафіксоване авторство Петра Німчика. Покладаючись на збирацьку педантичність колекціонера (він просив гуцульських постачальників до кожного предмета подавати картку з інформацією про час, місце знаходження та створення твору), маємо підстави вважати ідентифікацію цих творів достовірною [9, с. 24]. Щоправда, те, що у «Народному малярстві на склі» Ю. Грабовський приписав ікони *Апостоли Петро і Павло* та *Богородицю Годувальницю* Каролю Німчику, вважаємо невиправданим (можливо, через недогляд), оскільки сам Кароль Німчик засвідчив, що він не малював на склі, а лише допомагав батькові [6, с. 147].

Окрім візуальних характеристик, важливим ідентифікаційним фактором робіт родини Німчиків стали розміри скла — 45х34 см (з відхиленнями до 1 см). Малярі застосовували скло залежно від композиції — горизонтально або вертикально.

Характерною ознакою богородчанських творів є колорит: це поєднання цеглисто-червоних, блакитних та зелених відтінків на білому тлі. Кароль Німчик пише у спогадах, що батько використовував лише декілька барв: червону, блакитну (паризьку зелену), жовту (хромову жовту) і білу (білила цинкові), причому червона була двох відтінків — свинце-

[1] Автор висловлює подяку директору Дієцезійного музею у Тарнові, Польща (далі ДМТ), отцю Тадеушу Буковському за надану інформацію, м. Тарнов, 18.04.2007.

Іл. 2. Родина Німчиків. Розп'яття з Пристоячими, третя чверть XIX ст., 43,5х33 см, скло, розпис, Надвірнянський р-н Івано-Франківської обл. ДМТ, інв. № 183/90. Опубліковано: Народна ікона на склі : альбом / [упоряд. О. Романів-Тріска]. — К. : Інститут колекціонерства при НТШ, 2008. — С. 106

Іл. 3. Родина Німчиків. Богородиця Одигітрія, третя чверть XIX ст., 45х33,5 см, скло, розпис, Надвірнянський р-н Івано-Франківської обл. ДМТ, інв. № 180/86. Опубліковано: Народна ікона на склі : альбом / [упоряд. О. Романів-Тріска]. — К. : Інститут колекціонерства при НТШ, 2008. — С. 108

вий сурик і «цинабр» (цеглисто-червоний колір). «Для розмальовування ликів, рук, ніг та всього тіла (Ісуса на хресті) використовували білило, часом з невеликим додатком сурику (червоної), місцями по білому потягували пензликом з чорною фарбою («кіндрусом», від «Kienruss», нім. — сажа зі смолою. — *О. Т.*) для підсилення тіні» [6, с. 13]. Доречно наголосити, що чорний колір у Петра Німчика відігравав особливу роль. Майстер застосовував його у чотирьох випадках — для контурів (виконували пером), тінювання (наносили пензлем), тіней на частинах тіла, а також для отримання зеленувато-коричневого відтінку, яким позначали волосся (чорний змішували з суриком). Дізнаємось і про технологічні нюанси приготування фарб у хатніх умовах: пігменти розтирали з олією, додаючи невелику частку терпентину для висихання. Чорний барвник змішували двояко: з водяним розчином столярного клею для виготовлення чорнила та з олією (для «втручання» у кольорові площини) [6, с. 13].

Неоднорідність збережених робіт вказує на авторство кількох майстрів. У родині Німчиків на склі малювали три покоління. До ранніх образів (гіпотетично це третя чверть XIX ст.) відносимо п'ять зразків, на яких помітна невпевненість виконання. Для них притаманне біле моделювання та особливий квітковий орнамент — невеликий червоний (або цеглисто-червоний) тюльпан, промальований декількома повздовжніми або поперечними білими штрихами [1, с. 106—107]. Тюльпан має невелике стебло з двома зеленими листочками, деколи під ним розміщений червоний або зелений кружечок з кольоровою серединою — очевидно, маляр мав на меті зобразити інший тип квітки). Шати святих опрацьовані також білим кольором: сукня св. Варвари промодельована короткими поперечними рисками, одяг Івана Богослова та мафорій Богородиці — повздовжніми прямими навперемін з хвилястими (Іл. 2), сакос св. Миколая — поєднанням різних за довжиною та напрямком. Усі твори вирізняє ледь сірий інкарнат. Іншим є образ *св. Миколая*, лик і руки якого мають охристо-коричневий відтінок (можливо, фарба потемніла від великої кількості олії). Слід зауважити, що маляр випробовував різні способи подання того чи іншого елементу, зокрема, німби, традиційно підкладені позліткою, він обводив широкою червоною смугою з дрібним декором: чорними ажурними кружечками, білими крапками або хвилястою лінією тощо [1, с. 109—112].

Іл. 4. Петро Німчик. Св. Параскева, остання третина XIX ст., 44x34 см, скло, розпис, походження невідоме, збірка Ів. Гречка

До ранніх образів доцільно віднести і *Богородицю Одигітрію*, яка, на відміну від попередніх зразків, виконана більш вправно. «Професіоналізм» маляра помітний у впорядкованих білих штрихах та «народному» поданні ликів — надмірно рожевого відтінку з великими рум'янцями (Іл. 3). Твір вирізняється старанним відтворенням декоративних мотивів: квітами з промодельованими листочками; короною, розписаною дрібними квітами та увінчана двома херувимами; драперіями, що спадають з обох боків лику Богородиці.

Основну частину богородчанської спадщини становлять сімнадцять робіт з «чорним моделюванням», автором яких вважаємо Петра Німчика. Їм притаманні виразні лілії, троянди, шестипелюсткові квіти на соковитих зелених стеблах із пишним листям. У розповіді Кароля Німчика знаходимо підтвердження авторства — він розказував, що на вільних місцях образів батько малював квіткові оздоби, а саме лілії, троянди й листя, а по кутах скла — інколи драперії [6, с. 13]. Лілії Петра Німчика вражаючі — за величиною вони співрозмірні з представленими ликами, а інколи й більші за них, за художнім поданням — такі ж, як одяг святих, графічні та чотириколірні (Іл. 4). Характерна ознака стилю цього маляра — досить розкута робота з фарбами: розмальовуючи декоративні елементи, він виходить пензлем за контури, намагаючись збільшити, укрупнити кольорову пляму квітки, стебла тощо. Таким чином квіти набувають монументальності, «ваги», відчуваємо, що автор з допомогою кольору та пензля додатково моделює зображувальний простір. Компонуючи, він вдало заповнює рослинними мотивами вільні місця, інтуїтивно застосовуючи принцип контрасту — масивні лілії доповнює дрібнішими трояндами або невеликими шестипелюстковими квітами. Видно, що маляр ставиться до декоративних елементів як до повноцінних сюжетних: квіткові мотиви наповнені чорними штрихами різних напрямків, серединка квітки — по колу, пелюстки — короткими рисками. Оздоблюючи образ, Петро Німчик «творив». Він не повторював завчені усталені схеми, а малював з натхненням. Наприклад, на іконі *Три святителі* центр квітки маляр подав як коло з чорною серединкою, зі спіралеподібними штрихами або з геометричним хрестоподібним орнаментом [1, с. 117].

Винахідливо автор трактує і німби святих. Він продовжує традицію, започатковану попередником, та виділяє їх червоною смугою з масивною чорною хвилястою лінією. Особливим способом намальовані німби в *Трьох святителів* із збірки Музею етнографії та художнього промислу у Львові — вони обведені s-подібними завитками, причому двох кольорів — червоно-цеглистими навперемін з синіми. Рисунок волют вишукано графічний та складається з подвійного тонкого контура, завершеного хвильками.

В образах на склі Петро Німчик надає перевагу графічному вирішенню, можливо, це пов'язане з тим, що родина Німчиків займалась виготовленням графічних відбитків і їй була близька «графічна мова» чорно-білих святих. Окрім контурів, усі елементи опрацьовані чорними широкими динамічними мазками. Улюблений засіб маляра — чергування прямої лінії з хвилястою, причому зиґзаґоподібну декоративну лінію він виконує пензлем (на великих площинах) та пером (на дрібних). Найбільш вдалою графікою вирізняються декілька творів, серед яких образ *св. Миколая* [1, с. 114]. Автор тонким пером старанно малює лик святого, який стає виразним завдяки лінійному трактуванню волосся і бороди (Іл. 5). Така ж вишукана лінія обрамляє омофор, драперії та різні атрибути: книжку, набедреник, митру, китиці тощо. Всі інші площини відтворюють образну мову

дереворитів та заповнені різного виду штрихами, лініями, крапками. Ці художні засоби, запозичені з народних гравюр, П. Німчик вдало застосовує в малярстві на склі. Підтверджує це ікона *св. Параскеви* з колекції Ів. Гречка — сукня святої почергово розмальована чорними хвилястими лініями та рядами крапок [1, с. 115].

На сьогодні опубліковано 26 образів, що походять з Богородчанського малярського осередку [1, с. 106—127]. Вони належать до Господнього, Богородичного й агіографічного циклів.

У Господньому циклі більшість сюжетів пов'язані з дитинством Ісуса. *Різдво Ісуса* представлене композицією *Поклоніння царів*: у центрі Ісус в яслах, праворуч від нього — Марія та Йосип з молитовно складеними руками, ліворуч — три царі з дарами. За Дитям видніються голови баранчиків, над якими витають два ангели зі стрічкою «Боже народження Ісуса». Збереглося два варіанти Різдва, один належить до ранніх зразків (має біле моделювання), а другий виконаний П. Німчиком. Розміщення основних персонажів та ідентичні деталі вказують на те, що твори нарисовані за одним підкладом. Перший образ має «традиційний» розмір 33,5×45,5 см — це горизонтальна композиція, на якій Марія та Йосип зображені на тлі аркового входу в печеру [1, с. 123]. Натомість робота П. Німчика дещо менша (35×33,5 см), вертикального формату і без св. Йосипа, якого автор не зумів вмістити обабіч Марії. Таким чином центр сюжету трохи зміщений вправо [1, с. 113]. Автор віртуозно збагатив образ власними доповненнями: над ангелами розмістив символічне склепіння (очевидно, трансформований елемент арки), по обидва боки якого — два величні тюльпани (Іл. 6). Простір під аркою позолочений та наче вказує на «небесну благодать», що сходить на ангелів та Ісуса. Арку можна трактувати як умовне розмежування земного та небесного світів — так спонтанно маляр, мабуть, вдосконалив іконографічний зміст. Додатковим свідченням творчого підходу Петра Німчика слугує трактування ангелів: вони мають зелені крила. Маляр, користуючись інтуїтивним відчуттям контрасту, позначив крила тим кольором, що найкраще «звучить» у зіставленні з золотом тла та червінню одягу.

Сюжет *Ісус Христос та Іван Хреститель — діти* є один з найпоширеніших у малярстві на склі всіх європейських країн [11, с. 207—210]. Його

Іл. 5 Петро Німчик. Св. Миколай, остання третина XIX ст., 43,5×33 см, скло, розпис, Надвірнянський р-н Івано-Франківської обл. ДМТ, інв. № 195/76. Опубліковано: Народна ікона на склі : альбом / [упоряд. О. Романів-Тріска]. — К. : Інститут колекціонерства при НТШ, 2008. — С. 114

відтворювали за однотипними літографіями, на яких Ісус Христос з «державою» та Іван Хреститель з баранчиком зображені обабіч Розп'яття. Характерно, що народні малярі, копіюючи підклад, неодмінно переносили на скло три кульовидні троянди, які фігурують на всіх графічних відтисках. На Покутті виконували парні зображення, згідно з літографією, і одинарні. Варто наголосити, що на Східному Покутті цей сюжет переважно поєднували з іншими темами (зберігся тільки один зразок, на якому відтворена самостійна композиція *Ісус Христос у дитячому віці*), натомість богородчанські ікони більш наближені до друкованої продукції. У Дієцезійному музеї в Тарнові збереглися три образи на цю тему.

На двох іконах Ісус Христос та Іван Хреститель представлені за зображенням на літографії, лише замість Розп'яття в центрі скла автор намалював два тюльпани (Іл. 7). Внизу площини відтворено мотив трьох троянд, який на одній іконі переданий аналогічно до першоджерела, а на другій — видозмінено (розтягнений у фриз з п'яти різнокольорових квіток). За декоративним наповненням цей образ значно багатший від інших: німби щедро обрамлені невеликими квітами, вільні місця праворуч та ліворуч

Іл. 6. Петро Німчик. Різдво Христове, третя чверть XIX ст., 35х33,5 см, скло, розпис, Надвірнянський р-н Івано-Франківської обл. ДМТ, інв. № 188/91. Опубліковано: Народна ікона на склі: альбом / [упоряд. Романів-Тріска О.]. — К. : Інститут колекціонерства при НТШ, 2008. — С. 113

від фігур, заповнені тюльпанами, одяг Ісуса та Івана Хрестителя розписаний прямими та хвилястими штрихами навперемін. Близька за виконанням є наступна ікона Петра Німчика *Ісус Христос у дитячому віці*. Автор вибудовує центричну композицію, беручи за основу лише «півсюжету». Ісус-Дитя гармонійно розміщений поміж квіткових гірлянд, тюльпанів та драперій, що увінчують верхні кути скла.

Тема *Новозавітної Трійці* у покутському малярстві на склі рідкісна. Серед усіх гуцульсько-покутсько-буковинських творів збереглися лише два, присвячені цій тематиці, один з них — роботи Петра Німчика [1, с. 116]. За композицією образ відтворює іконографію *Коронування Марії*, лише з тією відмінністю, що автор не зображує Діви Марії, а в центрі розміщує свій улюблений декоративний мотив — тюльпан. Ідентичність часто використовуваної схеми підтверджує і напис, розміщений внизу — «St. Troica», який бачимо на більшості творів з Коронуванням з інших осередків. У Коломийському музеї Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського зберігається альтернативний образ Святої Трійці з німецьким написом «Die Heilige Dreieinigkei», виконаний за іконографією Новозавітної Трійці — по центру хрест з символом Святого Духа, біля нього — Ісус Христос та Саваоф [1, с. 64].

Завершують Господній цикл ікони *Розп'яття з Пристоячими*. Їхнім лейтмотивом є хрест з виділеним середохрестям, обабіч якого стоять Іван Богослов та Богородиця. Перший твір належить до раннього періоду (групи білого моделювання) та вирізняється однією цікавою деталлю: св. Іван перстом вказує на Розп'яття[2]. Другий твір, авторства П. Німчика, має багате декоративне наповнення та своєрідні нюанси, зокрема: хрест стоїть на трьох'ярусному підніжжі, що нагадує основу гуцульських трійць; середохрестя симетрично до хреста прикрашене тюльпанами, причому напрямок розміщення квітів продовжується у деталях Розп'яття [1, с. 122]. Композиційно цю роботу можна вважати однією з найбільш вдалих, незважаючи на те, що вона виконана в темних малоконтрастних кольорах.

Традиційно для Покуття Богородична тематика складається з сюжетів *Богородиці Одигітрії Лежайської*, *Богородиці Годувальниці та Коронування Марії*. Цих творів відомо небагато, проте серед них — декілька справжніх народних «перлин».

Для розуміння стилістичної еволюції богородчанських малярів важливі дві ікони *Богородиці Одигітрії Лежайської*, виконані за лежайським дереворитом середини XIX ст. [8, с. 51—52]. Автори переносять на скло більшість деталей підкладу, упускаючи такий важливий символ, як плат у руках Богородиці (оскільки на графічному відбитку він невиразний). Також вони змінюють німб Марії та Ісуса з одного, позначеного квіткоподібними розетками, на два окремі.

Богородиця Одигітрія Лежайська, що належить до ранніх зразків, ще більш віддалена від шаблону: маляр розширив силует Богородиці; збільшив квіти мафорію; зробив виразнішими херувимів, що прикрашають корону; збільшив інші деталі одягу; розписав верхні частини скла трьома ярусами драперій [1, с. 108]. Системним є і кольорове вирішення твору — автор чергує біло-червоні площини з блакитними, зеленими та охристими. Загалом, виважені пропорції святих, врівноважений колорит та старанність виконання виокремлюють цей твір серед інших та дають змогу віднести його до «золотого фонду» всього українського малярства на склі.

У другому образі Богородиці Одигітрії Лежайської переважають графічні зображувальні засоби [1, с. 109]. Його можемо вважати ранньою роботою Петра Німчика, оскільки автор ще не впевнено володіє чорними

[2] ДМТ, № 183/90.

штрихами; мафорій намагається відтворити за підкладом; тюльпани на тлі розміщені випадково та не відіграють домінантної ролі. Очевидно, це лиш початок авторського пошуку художньої мови, розвиток якої спостерігаємо в інших, більш досконалих зразках (наприклад, в *св. Миколаї*, *Трьох Святителях*).

Споконвічна тема материнства дуже зворушливо потрактована в іконах Богородиці Годувальниці (Молококормилиці). В роботі маляр орієнтувався на підклад, де Ісус зображений піврічним Дитям — на одному образі він сидить на руках в Марії, на другому — напівлежить, пригорнений до грудей [1, с. 111, 118]. Богородиця одягнена в червоно-блакитне вбрання, емоційно закомпоноване на площині (Іл. 8). В інших покутських осередках Ісуса малювали сповитим немовлям, а Марію — українською молодицею (у вишитій сорочці з уставками на рукавах, в коралях та з хрестиком на шиї) [1, с. 259].

Коронування Марії представлене в одному варіанті та за композиційною схемою ідентичне з Св. Трійцею (описаною вище) [1, с. 122]. Відмінність цього твору від однойменних зразків з інших майстерень у тому, що постаті наближені до глядача, і через це внизу втрачено частину простору для напису, а у верхній частині — для херувимів [1, с. 145].

Агіографічний цикл складається з дванадцяти образів, серед яких багато однойменних святих. Знаковою постаттю для богородчанських малярів є св. Параскева, яку вони зображують подібно як і св. Варвару. Свята тримає в руках хрест і пальмову гілку як символ мучеництва. На одній іконі маляр намалював св. Параскеву з галузкою розквітлих квітів [1, с. 119]. Характерно, що сюжети підписані латинськими буквами, але в українській транскрипції: Парасковея — так це ім'я звучить на місцевому діалекті. Натомість в інших реґіонах — на Гуцульщині та Буковині — святу представляли лише у багатофіґурних композиціях із святими Миколаєм, Варварою або Василієм [1, с. 326]).

Ікони, присвячені св. Варварі, відрізняються іконографічними нюансами, оскільки вони творені протягом довшого періоду — з 1850 по 1914 рр. Композиційна схема відмінна від загально поширеної — свята ледь похилила голову й тримає чашу та меч перед собою (більш відома версія, коли свята стоїть з піднятою чашею та з опущеним мечем) [1, с. 238—239]. Найбільш художньо зрілим є образ П. Німчика, на якому автор вдало доповнив силует св. Варвари традиційними квітковими букетами (великим тюльпаном та двома шестипелюстковими квітками) [1, с. 115]. Статичне і виразне зображення святої на білому тлі зберігається в колекції Національного музею у Львові [1, с. 127]. Великомучениця Варвара представлена наближеною до глядача. Лик святої чітко промальований в обрамленні пишної заквітчаної зачіски. Через великий масштаб зображення маляр не зміг помістити на площині скла весь німб.

Іл. 7. Петро Німчик. Іван Хреститель та Ісус Христос — діти, третя чверть XIX ст., 34x45 см, скло, розпис, походження невідоме. ДМТ, інв. № 189/79. Опубліковано: Народна ікона на склі : альбом / [упоряд. О. Романів-Тріска]. — К. : Інститут колекціонерства при НТШ, 2008. — С. 120

Ікони, присвячені Миколаю, відтворені за звичною для Покуття схемою (святий зображений доколінно) та виконані в різний час. Вони різняться поміж собою стилістично.

Тема Трьох Святителів, відтворювана у всіх осередках, майстерно переосмислена Петром Німчиком. Хоч упродовж століть іконографія Отців церкви — Василія Великого, Григорія Богослова та Іоанна Златоуста — залишалася незмінною, маляр частково видозмінив композицію. Він розмістив святих на квітковому фризі (Іл. 9). Декоративні мотиви вдало побудовані — кожна квітка наче слугує подіумом для «свого» святого, причому постаті дуже гармонійно з ними поєднані [1, с. 117].

Ще одним зразком віртуозних графічних можливостей цього ж автора є образ *Апостоли Петро і Павло*, опублікований Ю. Грабовським в «Народному малярстві на склі» (твір з Тарновської збірки, проте нині не екпонується) [6, іл. 160]. Апостоли

Іл. 8. Петро Німчик. Богородиця Годувальниця, третя чверть XIX ст., 45х34 см, скло, розпис, Надвірнянський р-н Івано-Франківської обл. ДМТ, інв. № 194/93. Опубліковано: Народна ікона на склі : альбом / [упоряд. О. Романів-Тріска]. — К. : Інститут колекціонерства при НТШ, 2008. — С. 118

Іл. 9. Петро Німчик. Три Святителі, третя чверть XIX ст., 45х34,5 см, скло, розпис, Надвірнянський р-н Івано-Франківської обл. ДМТ, інв. № 192/56. Опубліковано: Народна ікона на склі : альбом / [упоряд. О. Романів-Тріска]. — К. : Інститут колекціонерства при НТШ, 2008. — С. 117

зображені за розповсюдженою схемою: в парі, на повний зріст із символами в руках (ключами та мечем) на тлі трибанної церкви, прикрашеної великим зовнішнім годинником. Лейтмотивом слугує композиційний трикутник — лики святих і церква, лінійно ніжно розписані пером. Всі інші площини опрацьовані чорними мазками пензля, які за формою, динамікою та товщиною контрастують з центром.

Дещо випадає з композиційно-стилістичного ряду богородчанських творів образ Пророка Іллі [1, с. 124—125]. На нашу думку це робота кінця XIX — поч. XX ст. Автор намагався відтворити складну багатофігурну іконографію, зразком для якої став реалістично потрактований видрук (Іл. 10). Здрібнілі пропорції постатей, химерно вигнуті квіткові гірлянди, площинно намальовані коні створюють непереконливе враження і передають неспроможність автора об'єднати всі елементи в одне ціле.

Окрім односюжетних творів, у богородчанській спадщині є два багатосюжетні: *св. Варвара та Богородиця Годувальниця* і *св. Варвара та св. Миколай* [1, с. 111, 123]. Вони побудовані за принципом, часто вживаним в чесько-австрійському осередку Погоржі-Сандл, коли дві теми об'єднані центральним декоративним мотивом (квіткою, букетом квітів тощо). Свята Варвара та Богородиця Годувальниця представлені доколінно, між ними розміщена галузка з тюльпаном та трьома квітками, що нагадують троянди [1, с. 111]. Образ повністю відтворює малярські пріоритети П. Німчика: і постаті, і орнамент подані пластичними графічними лініями та штрихами. Натомість другий образ *св. Варвара і св. Миколай* намальований більш схематично. Статичні фігури святих також розмежовані тюльпаном, проте сухий наслідувальний рисунок, відсутність графічного наповнення вказують на те, що образ виконаний мало практикуючим маляром, що, очевидно, належав до родини Німчиків.

Серед розглянених богородчанських ікон на склі немає датованих, проте багато з них містять назви сюжетів. Більшість написів розміщено внизу, на спеціально відведеній білій смузі. Вони виконані латинськими буквами з помилками. Специфіка малярства на склі (нанесення ліній зі звороту та отримання дзеркального відображення) вимагає вміння писати у зворотному порядку. Малярі не мали такого досвіду і, очевидно, тому частина літер нанесена неправильно. На ранніх роботах шрифт нерозбірливий (на

образі *Різдво Христове* на стрічці розміщена імітація букв). З часом виконавці набували вправності — на зразках останньої третини XIX ст. написи правильні (за винятком написання букви S). Доречно наголосити, що всі назви, незважаючи на те, що вони подані латинськими літерами, мають українську транскрипцію: Варвара, Парасковея, Боже народження Ісуса [1, с. 115, 119, 113].

Наостанок, хотілося б торкнутися теми національної приналежності майстрів з родини Німчиків: за твердженням Ю. Грабовського, П. Німчик був поляком та виконував функцію костельного в Богородчанах [5, с. 67]. На сьогодні не вдалося віднайти підтверджень чи спростувань цього. Проте, на нашу думку, не слід нехтувати тим фактом, що в багатьох європейських осередках малярство на склі започатковували переселенці з Німеччини — зокрема так сталось у сусідній Словаччині[3]. На такі роздуми наводить прізвище малярів — Німчик. Кароль Німчик розповідав, що і батько, і дідусь малювали на склі, ймовірно, дідусь був за походженням німцем, який переселився на Покуття. Характер написів на образах засвідчує, що майстри були інтегровані у місцеву громаду та володіли українською мовою. Важливими ознаками національного стилю у богородчанських іконах є певні орнаментальні мотиви, які, спонтанно створені, виказують спосіб художнього мислення маляра (у даному випадку Петра Німчика). Так знаковим, на наш погляд, є геометризований орнамент середньої частини квітів на образі *Трьох Святителів*, що відтворює типову схему покутсько-гуцульського декору нагрудних хрестів [2, с. 220, 239]. Як бачимо, Петро Німчик був водночас творцем і виразником покутських народно-мистецьких традицій.

У підсумку зазначимо, що сакральні твори богородчанських майстрів постають перед нами цілісним самобутнім мистецьким явищем, що розвинулось у період з 1850 по 1914 рр. Авторами більшості ікон є родина Німчиків, найбільш яскравим представником

Іл. 10. Родина Німчиків. Пророк Ілля, кінець XIX ст. — поч. XX ст., 33,5х45 см, скло, розпис, Надвірнянський р-н Івано-Франківської обл. ДМТ, інв. № 186/88. Опубліковано: Народна ікона на склі : альбом / [упоряд. О. Романів-Тріска]. — К. : Інститут колекціонерства при НТШ, 2008. — С. 124—125

якої був Петро Німчик. Його пензлю належать сімнадцять робіт. Усі сакральні сюжети намальовані на білому тлі та вирізняються особливою кольоровою гамою. Хоча традиційно у виготовленні ікон використовували обмежену палітра, роботи П. Німчика налічують не менше восьми-дев'яти барв: білу, рожеву, жовту, червону, зелену, коричнево-зелену, блакитну, сіру, чорну. Їм притаманне темпераментне графічне опрацювання площин, за стилістикою близьке до народних дереворитів. Розпізнавальним знаком цих образів є декоративно відмодельована квітка тюльпана, яка величиною іноді затьмарює лики святих.

Усі образи витримані в загальному тематичному руслі ікон на склі Гуцульщини, Покуття й Буковини та належать до Господнього, Богородичного та агіографічного циклів. Найбільш повно відображена Господня тематика: *Розп'яття з Пристоячими*, *Ісус Христос та Іван Хреститель у дитячому віці*, *Різдво Ісуса*, *Св. Трійця*. Рідкісним постає перед нами образ *Різдва Ісуса* — в інших осередках не бачимо композиційних аналогів. Одна з версій сюжету *Ісус Христос та Іван Хреститель у дитячому віці* відзначається особливо багатим декоративним наповненням, завдяки якому набуває місцевого колориту та своєрідності трактування.

Наявність у групі декількох зразків однієї й тієї ж тематики дає змогу прослідкувати еволюцію богородчанських майстрів. Ці зміни найбільш яскра-

[3] В Угорщині виготовлення образів на склі розпочав німець Йозеф Сампер, який у 1850 р. переселився із Гойної Води (нім. Heilbrün) на гуту Катаріна (нім. Katharinental) біля Утекач, яка знаходиться тепер на території Південної Словаччини (щоб перебувати ближче до місць продажу). Тут почали продукувати образи на склі, які мешканці довколишніх сіл розносили і продавали в Угорщині, Словаччині та доходили з ними аж до Польщі.

во ілюструють ікони Богородиці Одигітрії Лежайської. До рідкісної композиційної версії, серед всього гуцульсько-покутського малярства на склі, належить Богородиця Годувальниця, представлена в наруччі з Дитям піврічного віку.

Агіографічний цикл ознаменований композицією зі Св. Параскевою — лише у цьому осередку святу представляли одноосібно. В порівнянні з іншими місцевостями тут відтворювали менше патронів-охоронців. На образах відсутні святі Юрій та Іван Непомук (можливо, ці сюжети просто не збереглися). В тематичному переліку не знаходимо також *Страшного Суду та Притчі про багача та бідного Лазаря* (поширених на Східному Покутті та Буковині).

Найбільш вагомі твори, виконані в богородчанському осередку, належать пензлю Петра Німчика. Він постає перед нами малярем-віртуозом, творчою особистістю, який завдяки своїм природним здібностям вмів перетворити звичайний, багато разів тиражований сюжет у щось особистісне та художньо вишукане. Колекція Норберта Ліппочі налічує понад 240 образів на склі з усіх європейських центрів, а також Сирії та Індії, проте саме західнопокутські твори він називав «гордістю своєї галереї» [4, с. 582].

1. Народна ікона на скі: альбом / [упоряд. О. Романів-Тріска]. — К. : Інститут колекціонерства при НТШ, 2008. — 369 с.
2. Українська старовина із приватних збірок. Мистецтво Гуцульщини та Покуття : каталог / [упорядник Л. Лихач]. — К. : Родовід, 2002. — 358 с.
3. *Błachowski A.* Malarstwo na szkle. Tradycje i współczesnosć polskiej sztuki ludowej / A. Błachowski. — Lublin ; Toruń : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 2004. — 192 s.
4. *Bukowski T.* Ks. Galeria ludowego malarstwa na szkle w Muzeum diecjalnym w Tarnowie, pismo urzędowe diecezji Tarnowskiej / Bukowski T. Ks. — Tarnów, 1988. — S. 580—586.
5. *Grabowski J.* «Huculskie» malarstwo ludowe na szkle / J. Grabowski // Arkady. — 1938. — № 2. — S. 54—63.
6. *Grabowski J.* Ludowe malarstwo na szkle / J. Grabowski. — Wrocław ; Warszawa ; Kraków : Ossolineum, 1968. — 377 s.
7. *Grabowski J.* Malarstwo ludowe / J. Grabowski // Przemysł i sztuka ludowa. — 1936. — № 24. — S. 9—14.
8. *Jacher-Tyszkowa A.* Drzeworyty leżajske i ich rodowód / A. Jacher-Tyszkowa // Polska Sztuka Ludowa. — 1987. — № 1—4. — S. 47—58.
9. *Lippoczy N.* «Semper sitio» / N. Lippoczy // Polska sztuka ludowa. — 1975. — № 1—2. — S. 19—34.
10. *Niemczyk K.* Szlakiem sztuki ludowej / K. Niemczyk // Kurier Stanisławowski — 1932. — № 727, 729, 731 (дані неповні через раритетність видання).
11. *Reinfuss R.* Dewocyjna grafika jarmarczna jako zródło inspiracji dla malarstwa ludowego / R. Reinfuss // Granice sztuki. — 1972. — № 5. — S. 203—217.
12. *Vydra J.* Die Hinterglasmalerei / J. Vydra. — Praha : Artia, 1957. — 175 s.

Oksana Triska

BOHORODCHANY CENTRE OF TRADITIONAL FOLK PAINTING ON GLASS

In the article has been considered Bohorodchany centre of traditional folk painting on glass plates belonging to most characteristic ones in this kind of creativity. Twenty-six icons from Bohorodchany presented in the article as for thematic respect are quite close to similar artifacts of Hutsul, Pokuttia, and Bukovyna regions, differentiating from those with some artistic peculiarities, viz. by linear contents, colour ranges and ornamental motifs. In the article have been described the Nimchyks family's creative activities with special attention to the heritage by prominent craftsman, Petro Nimchyk (1853—?).

Keywords: Icon on glass plate, technique, colour range, linear work, decorative motifs, iconography.

Оксана Триска

БОГОРОДЧАНСКИЙ ЦЕНТР НАРОДНОЙ ЖИВОПИСИ ПО СТЕКЛУ

В статье рассматривается Богородчанский центр народной живописи по стеклу принадлежащий к числу наиболее характерных для данного вида творчества. Двадцать шесть икон, которые происходят из Богородчан, близки тематически другим произведениям на стекле из гуцульско-покутско-буковинского региона, отличаясь от них художественными особенностями: линейным наполнением, цветовой гаммой, орнаментальными мотивами. В статье представлена деятельность семьи Нимчиков и дан анализ творческого наследия ведущего художника центра Петра Нимчика (1853-?).

Ключевые слова: икона на стекле, техника исполнения, цветовая гамма, линейное решение, декоративные мотивы, иконография.

Ольга ШКОЛЬНА

ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ПРОМИСЛОВОЇ ТОНКОЇ КЕРАМІКИ ХХ СТОЛІТТЯ: РІЗНИЦЯ В ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВИХ ДОМІНАНТАХ З РОСІЙСЬКИМИ ПОРЦЕЛЯНОЮ-ФАЯНСОМ

Репрезентація, осмислення обширів явища і аналіз особливостей фарфору та фаянсу України на тлі етногенетичних культуротворчих процесів потребує введення цієї частини нашої спадщини у міжнародний науковий обіг і власні наукові програми вузів та науково-дослідних інституцій. Ґрунтовне і всебічне дослідження фарфору й фаянсу різних етнокультурних регіонів України має важливе теоретичне і практичне значення для розвитку сучасного мистецтва. У цьому зв'язку необхідно максимально використовувати досвід попередників, особливо спираючись на праці представників академічної вітчизняної науки, у тому числі Катерини Матейко, оскільки від фундаменту досліджень залежать методологічні принципи та науковий апарат сучасних історій мистецтва, монографій, окремих фаховий публікацій, довідково-енциклопедичних статей.

Ключові слова: Промислова тонка кераміка, порцеляна, фаянс, Україна, ХХ століття, художньо-стильові домінанти.

Зміна картини світу української тонкої кераміки була пов'язана з одним із напрямків досліджень Катерини Матейко — джерелознавчою базою промислового мистецтва. Протягом 1950-х рр. дослідниця опрацювала величезну кількість матеріалів по всій Україні, які стосувалися розвитку фабрично-заводської ділянки вітчизняних виробництв, статистичних відомостей Російської, Австро-Угорської імперій та Польщі від середини ХІХ до кінця ХІХ — поч. ХХ ст. Наслідком цієї копіткої праці постала фундаментальна розробка бібліографії опублікованих джерел щодо розвитку промислового мистецтва (а де-факто й початків дизайну) епох історизму і модерну.

Цю розвідку Катерини Матейко важко переоцінити: до сьогодні кращого фахового зведення першоджерел з означеної проблематики окресленого періоду немає. Саме тому й автор цих рядків, і багато інших дослідників послуговується цими даними у вивченні парадигми та джерел інспірацій мистецтва фарфору-фаянсу, зокрема поч. ХХ ст. й до сьогодні. Публікація Катерини Матейко «Літературні джерела до історії побуту робітників України дорадянського періоду», що була вміщена на с. 42—63 у виданні Українського державного Музею етнографії та художнього промислу (нині — ЛМЕХП ІН НАНУ) Академії наук Української РСР 1959 р. «Матеріали з етнографії та мистецтвознавства» (вип. V. — К. — 160 с.: іл.), складалася з кількох «цеглин» фундаменту нинішньої академічної науки.

Наукова бібліографія розподілена дослідницею на кілька блоків: «Розвиток промисловості», «Законодавство», «Звіти інспекторів», «Побут робітників», «Житло», «Одяг», «Сім'я», «Фольклор» та ін. Для нас особливо цікавий перший з них, що налічує 189 джерел, 30 з яких польською і німецькою мовами, видані у Львові, Бродах, Ліпську, Кракові, Варшаві, Берліні, Відні. Фактично, Катерина Матейко, завдяки розширенню, поглибленню і систематизації джерельної бази уможливила комплексне вивчення цієї царини для наступних поколінь дослідників, що відніні мали фахові підказки стосовно напрямків пошуків та їх основних принципів.

Маловідомі публікації волинян і галичан, які побачили світ невеликими накладами, чи були у переважній кількості вивезені за кордон або втрачені під час історичних подій 1910—1920-х рр., Другої світової війни тощо, від моменту їх фіксації у працях Катери-

ни Матейко 1950-х рр. стали набутком нової формації українських вчених. До того ж, 1959 р. вийшла друком книга дослідниці «Кераміка західних областей Української РСР». Починаючи з цього видання, у якому було вміщено масу нових даних (К. — 108 с.: іл.) постала можливість переглянути досягнення всієї української кераміки першої половини ХХ ст.

Це уможливило введення до наукового обігу даних про фаянсові та кам'яномасові розробки в царині пластики малих форм на Пациківській фабриці «модних фаянсів», порцелянові експерименти на львівській керамічній фабриці Івана Левинського та фірмі Казимира Левицького; проекти чайних, кавових сервізів, свічників, попільничок Олени Кульчицької для львівських промислових підприємств; порцелянові сервізи з майстерні (робітні) О. Ониська; фабрику Око; творчість Софії Вальницької тощо. Окреслені ємні події художнього життя Західних областей України змістили акценти у дослідженнях спільної мистецької панорами Лівобережжя та Правобережжя першої половини ХХ ст.

Відповідно означені оприлюднені артефакти стали взірцями, джерелом натхнення і новітніми модулями краси для українських художників, що прийшли в мистецтво порцеляни-фаянсу в другій половині ХХ ст. Саме на наукові розробки Катерини Матейко спиралася надалі в своїх дослідженнях когорта вітчизняних мистецтвознавців: Юрій Лащук, Пантелеймон Мусієнко, Лев Долинський, Олег Чарновський, Володимир Овсійчук, Василь Щербак, Ірина Сакович, Фаїна Петрякова, Степан Павлюк, Михайло Станкевич, Олена Клименко, Орест Голубець, Олесь Пошивайло, Ростислав Шмагало, Олесь Нога, Ігор Пошивайло, Роман Чмелик, Людмила Герус, Агнія Колупаєва та багато інших.

Фарфор та фаянс України є частиною загальної історії світового мистецтва. З Китаю, колиски «білого золота» усього світу, де історія порцеліну складає майже дві тисячі років, лише у XV—XVI ст. м'який різновид цього коштовного матеріалу потрапляє в Європу. Його походження в кожній окремій країні починалося з лихоманкового пошуку власної рецептури складу маси, поливи, технології випалу, які підпорядковувалися загальнополітичним інтересам та амбіціям держави. Початково фарфор та фаянс з'явилися в Європі як продукт виключно елітарної культури монархій (Польща, Німеччина, Чехія, Франція) та могутніх імперій (Британія, Росія, Австро-Угорщина). Тоді окремої української держави на мапі світу не було, але на теренах історичних земель русів-українців, багатих на поклади глин і каолінів, з кінця XVIII до межі XIX—XX ст. поступово сформувалося декілька окремих фарфоро-фаянсових виробничих локалізацій.

Бажання володіти предметом гордості і шани, демонструвати один одному могутність й розкіш спонукали венценосців і можновладців до майже одночасних закладань підприємств у Галичині, на Волині та на Київщині. При цьому два-три десятиліття історії кожного виробництва йшло лишень на облаштування підприємств, винахід власних техніко-технологічних і мистецьких ліній, пошук шляхів збуту і завоювання ринку. Змагання між державами-сусідами, в межах яких опинилися терени сучасної України, призвели до майже синхронних пошуків типології, стилістики, художніх і функціональних особливостей продукції на наших землях у складі різних країн впродовж всього XIX ст.

Між двома кардинальними змінами світоглядних позицій та ідеологічних засад впродовж ста років — переходу від аграрної епохи до індустріальної на межі XIX—XX ст. та від індустріальної до інформаційної на зламі XX—XXI ст. — фарфор та фаянс як найбільш масове, демократичне мистецтво, котре насичувало побут кожної родини, стає індикатором соціальних змін в суспільстві, флагманом його досягнень.

У час великих катаклізмів першої третини XX ст. відбулися зміни у масовій свідомості, які розпочалися процесами здешевлення модного фарфору, а завершилися тотальною уніфікацією та стандартизацією художньої і технічної промислової кераміки. Оскільки мода, як дизайн і архітектура, є питанням пропорцій у першу чергу, то відповідно ще 20 років, доки не почали ламатися певні стереотипи, і відпрацьовуватися нові форми, українські фарфор і фаянс еволюціонував лише завдяки декору. На Лівобережжі часто ці спроби були жалюгідними. На Правобережжі протягом 1920-х рр. за умов ринкових відносин і відсутності вільних капіталовкладень не сформувалося великих промислових підприємств.

Світова економічна криза 1929 р. спонукала шукати шляхів фінансово-економічної перебудови устрою порцеляно-фаянсового бізнесу, який в Укра-

їні був або приватним (західні терени), або переведений на госпрозрахунок (східна частина країни). Життєздатність соціокультурної інфраструктури галузі на радянській території, де під керівництвом збіднілого дворянина Бориса Лисіна тільки близько 1932—1933 р. було вироблено і відпрацьовано всі механізми узгодження і координації між структурними підрозділами, насильницьки підривалася циркулярами та директивами з Москви, гальмуючи розбудову підприємств і відбираючи прибутки.

«Зачистки» кадрових рядів майстрової інтелігенції у Країні Рад впродовж 1930-х рр. і голодомор 1933 р., збіглися з гоніннями професійних художників Німеччини 1933 р., коли було ліквідовано Баухауз. Хвилі розправ з інакомислячими художниками-дизайнерами двох тоталітарних устроїв — Німеччини і СРСР (де-факто — Росії) сягали західних та східних теренів нашої країни. Теоретичні питання розвитку фарфору та фаянсу України на деякий час були зовсім припинені. Виробничі майстерні та фабрики тонкої кераміки (фабрика в Пацикові біля Станіславова, фірма «Око» у Львові) частини країни, що опинилася у Європі у складі Польщі, після кризових 1929—1933 р. змушені були спрощувати та здешевлювати свою продукцію. Оплачувати тривалу копітку працю професійних художників над новими формами ставало дедалі складніше.

На Сході головним питанням творців було фізичне виживання. Деяким митцям доводилося перекваліфіковуватися у технологів, інженерів, модельників, ливарників. Нестатки робочої сили під час Другої світової війни супроводжувалися масовим винищенням євреїв, які складали близько половини висококваліфікованих фахівців заводів Волинської групи на Житомирщині — Хмельниччині (Баранівка, Городниця, Довбиш, Коростень, Олевськ, Полонне, Славута). Певна кількість з тих, котрі лишилися живими, одразу після війни, у 1948—1949 рр., емігрували до новоутвореної країни Ізраїль. До поч. 1950-х рр. ці фактори, які супроводжувалися «оголенням» творчої частини виробництв, спустошили кадрову систему галузі.

Науково-технічний поступ і виховання фахівця-науковця нового типу в умовах Вишів вплинули на формування нової мистецької панорами порцеляно-фаянсової галузі України, яка остаточно склалася вже після Другої світової — в час чергової злуки західної і східної частини країни. Поява професіоналів, фахівців своєї справи на державних підприємствах в ситуації об'єднаної української держави, хоч спершу і в складі СРСР, зумовила формування єдиної інфраструктури, мережі всіх українських підприємств Укрфарфорфаянстресту. У свою чергу названі обставини посприяли більш значному виявленню рис національної ідентичності у вітчизняному «білому золоті» та взаємозбагаченню Правобережжя і Лівобережжя науковими розробками в царині техніко-технологічних напрацювань.

В умовах плідних 1950—1980-х рр. були закладені величезні промислові комплекси, виробництва порцеляни-фаянсу в Західній Україні (Львівська експериментальна кераміко-скульптурна фабрика загальносоюзного значення, Бориславський і Тернопільський заводи порцеляни, Березненська міжколгоспна фабрика фарфору) та у Східній (Сумський, Полтавський, Дружківський, Синельниківський і Світловодський фарфорові заводи). Ці та інші заходи виробничо-організаційної промислової програми зумовили новий виток спіралі мистецько-творчих реалій, які не завжди були негативними.

Однак нав'язувані багато років з центру СРСР вимоги до паралелей у розгляді тенденцій розвитку українських фарфору та фаянсу ХХ ст. з Росією спричинили певний «застій» у вивченні справжніх віх цього різновиду вітчизняного декоративно-ужиткового мистецтва. Адже у нас не прижилися силуети, пропорції та ритми декору великоруської порцеляни з відчутним купецько-трактирним стрижнем азійської ґенези. Український високий фарфор і фаянс у найкращих своїх зразках більше тяжів до північного родоводу — форм елітарної австрійської, німецької, чеської, польської, французької, англійської тонкої кераміки, а у своєму декорі, у переважній кількості, був по-європейськи стриманим, урівноваженим, малоемоційним.

Урбаністичні ритми, насаджувані впродовж 1920—1930-х рр. з Москви і Ленінграда, в Україні так і не набули рис розповсюджених загальновживаних. Тому наш національний продукт промислової білої кераміки визрів лише в 1960—1970-х рр., після того, як пройшли резонансні хвилі агітаційного мистецтва і соцреалізму, представлені рідкісними одиничними, переважно нетиражованими, найчасті-

ше еклектичними виробами наших підприємств. Поки Росія проживала супрематизм, в Україні лише ставали до ладу зруйновані бойовими діями виробництва, відновлювалися втрачені старі мистецькі кадри. Врешті, кілька художників, першість серед яких належить П. Мусієнку, що сповідували власний естетичний канон, «опредметили» безпредметні образи митців-авангардистів у пластично виразні форми живої та неживої природи, стилізовані під «посткубо-футуристичний фігуратив».

Ані «міріскуснік» С. Чехонін, ані «утилітаристи» К. Малевич і В. Татлін, не вплинули на свідомість українських художників фарфору настільки, аби змінити розвиток історії нашої порцеляни у бік формального експериментаторства. Як колись слушно зауважив М. Пунін, «народ не пролетаріат, а пролетаріат свого, навіть найпримітивнішого мистецтва не має» [2, с. 11—12]. З іншого боку, концепція «виробничого мистецтва» 1920-х рр. виявляла у творчості супрематистів і авангардистів потяг «художньо бачити», «мати око», що відповідало на той час «цілісній та інтегрованій свідомості» [1, с. 151] соціально активного митця.

Політизований посуд для України, де місцеве населення після невеликого періоду Злуки жило національною ідеєю, настільки не був органічним, що прижитися не зміг. «Ідеологізація» мас суспільства, котре звикло користуватися класичними формами посуду, кілька десятиліть не давала інших результатів, ніж спротив. Середовище художників порцеляни та фаянсу, що складалося переважно з єврейських, польських і українських громад, було досить закрите, герметичне і сповідувало власні філософію та релігію. Тому більшовицька квазіестетика так і не змогла змінити тенденцій попиту на старі, перевірені, класицистичні форми, рослинно-стрічковий орнамент і традиційний розпис квітковим мустером.

Ці знайомі декоративні рішення, збагачені мотивами української традиційної орнаментики, домінували в асортименті вітчизняних виробництв до середини 1950-х рр., коли нарешті всі підприємства галузі були повністю забезпечені фахівцями нової формації, переважно українцями, вихованими здебільшого в Одесі (на підвалинах європейського мистецтва, у першу чергу Франції та Польщі), Львові (з відчутним австро-угорським і польським компонентом у менталітеті) й Миргороді (зі стійкими традиціями українського народного мистецтва, тим паче, що цей заклад деякий час спеціалізувався на випуску лише технологів та фахівців з грубої кераміки).

Ще від 1930-х рр. Ар Деко з вкрапленням зірок, літачків, серпа-молота, аерографічним трафаретним декоруванням з ручним дорисовуванням витіснило в Україні чистий авангард у фарфорі-фаянсі. Сталінський ампір від кінця 1940-х рр. отримав власні модифікації на кшталт «українського радянського ампіру» з петриківським орнаментом і «картографічного ампіру» як стадію зрілого, рафінованого Ар Деко.

Українська порцеляна була близька до російської лише в окремих тематичних сегментах фарфорової фігурки 1950—1980-х рр. Баранівки і Київського експериментального кераміко-художнього заводу, задаваних з художньої ради Головтресту як спецзамовлення на експорт; та у деяких варіантах посуду Сумського і Полтавського порцелянових заводів, котрі впроваджували форми, похідні від стилістики виробів ленінградського Ломоносовського фарфорового заводу. Баньки-накривки та дзвіночки біля носиків-вушок, зважаючи на попит близьких сусідів, куди відправлялася велика частина продукції, були адресними — з розрахунку на росіян.

Решта продукції українських підприємств фарфору й фаянсу орієнтувалася у першу чергу на культуру матеріалу Європи, тим більше, що спеціально створений у Києві Республіканський будинок асортименту Міністерства легкої промисловості в кожному числі щорічних каталогів вітчизняної продукції, рекомендованих як взірці кращого рівня виконаних творів, поряд з місцевими, завжди розміщував окремим блоком найбільш вишукані приклади посуду Італії, Франції, Великобританії, Іспанії, Чехії, Австрії, Німеччини.

Винятком в сенсі спрямування розвитку художньої частини на тлі інших виробництв Укрфарфорфаянстресту були два підприємства вітчизняної промисловості: Коростень на Житомирщині, головним скульптором якого працював Микола Трегубов, родом з Казахстану; і Буди на Харківщині, котрі протягом великого періоду часу забезпечували фаянсом за формами замовника країни

третього світу, Африки та Азії. Але і ці виробництва відрізнялися від лінії розвитку решти лише розробками «азійських наборів» для чаю, орієнтованих на Середню Азію на Будах і форм кулястих чайників та кумганоподібних кавників у Коростені. В іншому галузь розвивалася достатньо однорідно, рівномірно і злагоджено.

Обличчя українського національного фарфору формувалося узагальнено, більш-менш однорідно. Цьому сприяли координація з київського Главку Мінпромполітики та професійні обговорення в Укрфарфорфаянстресті поданих на затвердження для масового випуску авторських творів. Завдяки виробленню критеріїв щодо формотворення, пластичного моделювання, образної єдності, типологія, стилістика і художні особливості вітчизняного продукту тонкої кераміки поступово набували власних виразних рис, які виявлялися на всіх Міжнародних виставках. Фарфор і фаянс України другої половини XX ст. поступово звільнявся від запозичень з народного гончарства і ставав суто професійним світським мистецтвом оновленого соціуму. З часом йому повернули білину і елітарну природу, що стало можливим після нового всебічного опанування культури матеріалу, новітніх технологій, досягнень промислового дизайну (проектування, конструювання).

Післявоєнний український фарфор розвивався за законами європейського, наздогнавши всі втрати попереднього часу. Виразні імпульси американського стайлінгу (комерційний дизайн) і технологічний прорив 1960-х дав змогу звернутися до нових тем і образів, що раніше заборонялися цензурою — джазу, афроамериканців, культури корінних народів капіталістичного світу. В 1970—1980-ті, після відкриття «залізної завіси», вітчизняний фарфор збагатився ретростилістикою у кількох варіаціях: кольоровомасовими пластичними експериментами з інтимним посудом «дежене», «кабаре», «солітер» французько-англійського походження (Севр, Веджвуд), та «каннелюрно-видовженими» рефлексіями ранніх посудних форм заводів Тюрінгії (Майсену, Копенгагена та інших). З 1980-х рр., після відвідин вітчизняними художниками фарфору німецьких заводів і музеїв, українська скульптура також отримала виразні класицистичні імпульси європейського кшталту.

1990—2000-ні рр. — часу Незалежної України — стали переломними в сенсі функціонального боку виробів. Художники отримали можливість працювати без схвалення художніх рад, у межах авторського бачення й індивідуальних замовлень. Характерна для російських теренів стилістика трансавангарду в Україні не стала домінантною у цей період і була представлена лише виробами Коростенського фарфорового заводу, більша частина продукції якого тоді постачалася до Білокам'яної. Решта підприємств визначали для себе внутрішні критерії доцільності, корисності й краси виробів. На жаль, державна виробничо-організаційна політика обмежила мистецькі можливості художника фарфору та фаянсу економічними чинниками. Замість тиражованих, на початок третього тисячоліття вони стали одиничними, найчастіше концептуальними, артдизайнерськими.

Постмодерністське мислення остаточно витіснило «правду матеріалу» в мистецтві, збагативши сучасний український фарфор та фаянс множиною смислів й експериментами з технологією і матеріалами (склад і пластичні особливості маси, гра фактур, чергування матових і глянцевих поверхонь тощо). Творення унікальних виробів «білого золота», що вийшли з групи кераміки, до якої належать теракота, майоліка (грубі різновиди обпаленої глини), на рівних з образотворчим мистецтвом, скульптурою, дизайн-проектами стає актом філософського пізнання світу, де поняття стилю як цілісної образної системи може знаходитися в зародковому стані або лише формуватися, даючи змогу художнику вільно виявляти всі свої задуми, фобії, утопії, абстракції, створюючи нову картину світу.

Висновки. Отож, точка зору (концепція) на парадигму українського фарфору-фаянсу має бути абсолютно іншою, ніж насаджувана протягом радянського часу. Україна, хоч і має деякі паралелі розвитку декоративно-ужиткового мистецтва з художньою культурою колишніх республік у складі СРСР, вирізняється чіткими власними індивідуальними законами розвитку і трансформаціями стилістики. Теорія, розроблена в Росії для власного спадку, насправді мало збігалася з практикою на українських заводах. Тому, зважаючи на різні джерела інспірацій, конче необхідно розпочинати власне теоретич-

не осмислення зробленого у царині фарфору та фаянсу за останні 100 років.

Межа 2000—2010-х рр., коли була завершена парадигма розвитку українських фаянсу (Буди — 2007 р., Кам'яний Брід — 2009 р.) і тонкостінного фарфору (протягом 1996—2010 рр. — це Полтава, Світловодськ, Синельникове, Київ, Тернопіль, Борислав, Городниця, Березне, обидва Полонських заводи, Слов'янськ, Львівська керамікоскульптурна фабрика). З 2007 р. не працює Коростень, але власники підприємства не залишають надії на відновлення виробництва, хоча воно виставлене на продаж як банкрут. З чотирьох підприємств порцеляни, які ще жевріють — двоє переведено на працю без художньої частини (Дружківка, Баранівка), по-півроку простоює Довбиш, котрий спеціалізується на кухлях, на половину потужності працюють Суми. При цьому переоснащення відбулося лише на Баранівці та Дружківці, де замість високоякісного фарфору тепер випускається фаянс, що пресується у форму (при цьому втрачається категорія унікальності, рукотворності виробів).

Зняття покровів державних таємниць щодо рецептури, асортименту виробництв і технологій випуску продукції, а також відкриття доступу до вже не об'єднаних у галузь заводів в період їх санації та банкрутства, дало змогу опрацювати залишки натурних джерел, протягом останнього десятиліття зробити якісно нові висновки про справжні здобутки минулого століття в цій царині. Зважаючи на те, що інформативне поле щодо вітчизняного фарфору-фаянсу, надзвичайно змінилося за перше десятиліття XXI ст., необхідно структурувати існуючі факти, розпочинаючи з документальної бази, що підводить до розуміння вартісності типології, стилістики, художніх особливостей вітчизняного фарфору-фаянсу XX ст.

Автор висловлює подяку за допомогу та наукові консультації директору Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України в м. Києві Леоніду Скрипці та завідувачу читальним залом Зінаїді Рачковській.

1. *Мазаев А.И.* Концепция «производственного искусства» 20-х годов : Историко-критический очерк / Институт истории искусств Министерства культуры СССР ; А.И. Мазаев. — М. : Наука, 1975. — С. 151.
2. *Пунин Н.* Искусство и пролетариат / Н. Пунин // Изобразительное искусство. — 1919. — № 1. — С. 11—12.

Olha Shkolna

STUDIES IN UKRAINIAN ART OF INDUSTRIAL REFINED CERAMICS OF XX c.: SOME DIFFERENCES FROM RUSSIAN PORCELAIN-FAIENCE IN ARTISTIC AND STYLISTIC DOMINANTS

The representation, the comprehension of scales of the phenomenon and the analysis of features of porcelain and faience of Ukraine against ethnogenetic culturo-creative processes, requires introduction of this part of our heritage into international scientific circulation as well as in home scientific programs of highschools and research institutions. Thorough and comprehensive investigation in porcelain and faience by various ethnocultural regions of Ukraine has quite important theoretical and practical values for modern art development. Thereupon it is necessary to make use as much as possible of experience by predecessors, especially leaning on works of representatives of the native academic science, including Kateryna Mateyko as methodological principles and the scientific device of modern histories of art, the monographs depend on the base of researches, separate professional publications, reference and encyclopedic articles.

Keywords: Industrial thin ceramics, porcelain, faience, Ukraine, XX century, art-style dominants.

Ольга Школьна

ИЗУЧЕНИЕ УКРАИНСКОГО ИСКУССТВА ПРОМЫШЛЕННОЙ ТОНКОЙ КЕРАМІКИ XX СТОЛЕТИЯ: ОТЛИЧИЕ ОТ ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛИСТИЧЕСКИХ ДОМИНАНТ РОССИЙСКОГО ФАРФОРА И ФАЯНСА

Репрезентация, осмысление масштабов явления и анализ особенностей фарфора и фаянса Украины на фоне этногенетических культуротворческих процессов, нуждается во введении этой части нашего наследия в международное научное обращение, а также в собственные научные программы вузов и научно-исследовательских учреждений. Основательное и всестороннее исследование фарфора и фаянса разных этнокультурных регионов Украины имеет важное теоретическое и практическое значения для развития современного искусства. В этой связи необходимо максимально использовать опыт предшественников, особенно опираясь на работы представителей академической отечественной науки, в том числе Екатерины Матейко, поскольку от фундамента исследований зависят методологические принципы и научный аппарат современных историй искусства, монографий, отдельных профессиональных публикаций, справочно-энциклопедических статей.

Ключевые слова: Промышленная тонкая керамика, фарфор, фаянс, Украина, XX столетие, художественно-стилевые доминанты.

Рецензії

Оксана САПЕЛЯК

УКРАЇНА В ШЛЯХЕТНИХ ОБРАЗАХ

Українка в історії: нові сторінки / відп. ред. В. Борисенко. — К. : Либідь, 2010. — 264 с., іл.

2010 р. у видавництві «Либідь» (Київ) вийшла друком об'ємна за обсягом (264 с. форматом 60х84/8) вже третя книга «Українка в історії: нові сторінки» як продовження двох попередніх (2004, 2006). Слід відзначити високий рівень мистецького оформлення книги (художник — Олексій Григір). Цей науковий проект — задум широко знаної в українському й світовому жіночому русі громадської діячки, меценатки, громадянки США, українки родом з Волині Наталі Даниленко і відомої київської вченої доктора історичних наук, етнолога Валентини Борисенко. Наукова праця «Українка в історії» рекомендована до друку Вченою радою Національного науково-дослідного інституту українознавства МОН України, виконана в жанрі есеїстки, складається із трьох розділів: «Обличчя минулого», «Незабутні», «Поруч з нами». Вже сама композиція книги передає ідею неперервності української культури, її цілісності, незважаючи на зусилля совєтського режиму протягом багатьох років протиставити сучасне минулому, а головно спотворити чи й витерти факти української історії. Тому-то маємо нині величезну потребу поглибити й розширити пізнання своєї минувшини, тобто наново знайомитися із своїми героями й героїнями, вивчати самих себе. Власне, ця книжка відчиняє перед читачем вікна і в далеке, і недавнє, і в сучасне. Форма наукової новели якнайкраще відповідає поставленій меті, яку окреслила відповідальний редактор Валентина Борисенко у вступній статті «Доля і творчість українок ХХ — ХХІ століть»: «...повернути в культурний простір України тисячі забутих імен жінок, які, жертвуючи своїм життям, добробутом, спокоєм, зробили неоціненний внесок у розвиток суспільства, у боротьбу за незалежність Батьківщини, примножили її славу досягненнями в науці, мистецтві, різних ділянках економіки й культури»[1]. Поза сумнівом, чимало есе спонукатимуть науковців, літераторів до написання повістей, романів, ширших наукових досліджень. На таку думку наштовхують вражаючі постаті І розділу «Обличчя минулого»: меценатка вищої освіти в Україні Гальшка Острозька (Ігор Пасічник, с. 14—20), фундаторка Музею мистецтва в Києві Варвара Хоменко (Лариса Горленко, с. 21—30), визначна діячка національно-визвольних змагань українців, 25-літній політв'язень Катерина Зарицька (Леся Онишко, с. 31—34), відважна учасниця збройної боротьби УПА

[1] *Борисенко В.* Доля і творчість українок ХХ—ХХІ століть // Українки в історії. — К., 2010. — С. 9.

на Волині, письменниця Людмила Фоя (Володимир Іванченко, с. 47—52), талановита актриса Ніна Певна (Зиновія Шульга, с. 53—60).

Принципово важливий II розділ «Незабутні». Маю на увазі часто повторювані останнім часом українськими науковцями висловлювання про те, що в совєтську епоху в Україні науки як такої не існувало. Так, справді в гуманітарній сфері багато тем було табуйовано, дозволені ж — вимагалося підтасовувати під прокрустове ложе совєтської ідеології. І все ж в тих надзвичайно складних умовах заборон, принижень і переслідувань працювали такі люди як літературознавець Михайлина Коцюбинська (Людмила Тарашинська, с. 124—131), доктор історичних наук, визначна дослідниця українського міста Олена Компан (Олексій Ясь, с. 80—86), професор, організаторка і завідувачка першої в Україні кафедри фольклористики Лідія Дунаєвська (Валентина Борисенко, с. 91—95), етнолог Лідія Мельничук (Валентина Борисенко, с. 96—100). У цьому ж розділі поміщено есе доктора мистецтвознавства Олени Никорак «Етнолог Божою милістю — Катерина Матейко» (с. 68—73). Інститут народознавства Національної академії наук України нещодавно урочисто відзначив 100-річчя від дні народження видатної української дослідниці Катерини Матейко, яка залишила нащадкам енциклопедичні видання про український народний одяг та кераміку. Мало відома широкому загалу героїня есе Віталія Єпішева — професор, «головний керманич понад 40 років» фізичного факультету Ужгородського університету Мотря Братійчук (с. 87—90).

В другому розділі читач знайде відомості про творчість знаменитої художниці Олени Кульчицької (Стефанія Гвоздевич, с. 62—67), неповторної художниці Ярослави Музики (Богдана Фільц, с. 107—111), видатного прозаїка Ірину Вільде (Людмила Тарнашинська, с. 101—106), народної артистки України, Героя України Раїси Кириченко (Ірина Сікорська, с. 118—122).

Постаті розділу «Незабутні» переконують читача у величі українського духу, коли навіть в умовах совєтської духовної мерзлоти розквітав буйний цвіт нації, бо з-під неї (мерзлоти) пробивалися потужні гарячі гейзери національної культури, жила чиста любов української еліти до народу, непереборне її прагнення пошуків історичної правди.

Третій розділ «Поруч з нами» присвячений сучасницям, тим, хто творить середовище, впливає на загал, формує його. Читач познайомиться з такими непересічними особистостями як Дарія Берча, видатний вчений-фізик (Любов Хархаліс, с. 132—136); Ірина Дудар, професор, доктор медичних наук (Валентина Борисенко, с. 137—140); Світлана Єрмоленко, мовознавець, член-кореcподент Національної академії наук України (Ангеліна Пономаренко, с. 149—153); Богдана Фільц, композитор, заслужений діяч мистецтв України (Марія Загайкевич, с. 232—238); Неоніла Крюкова, народна артиска, Герой України (Валентина Коротя-Ковальська, с. 239—243) та іншими. Тут представлено «шістдесятництво», короткочасне явище в часовому вимірі, — й ціла епоха в духовному: художниця Людмила Семикіна (Ніна Міщанчук, с. 205—214), мисткиня Галина Севрук (Людмила Тарнашинська, с. 215—223), поетеса, громадська діячка Атена Пашко (Мирослав Маринович, с. 190—195), поетеса й мемуаристка Ірина Жиленко (Людмила Тарнашинська, с. 196—204).

У книзі містяться есе про українок поза межами України, які невтомною працею формували позитивний образ України у світі, були світильниками українськості, знайомили народи з культурою, яка перебувала за гратами, замовчувана і принижувана. Ці імена, звісно, в Україні були незнані. Зрештою й дотепер для широкого загалу мало відома художниця, скульптор, письменниця родом з Волині Оксана Лятуринська (Тереза Левчук, с. 74—79). Або ж подиву гідна діяльність Наталі Пазуняк, яка «стала однією з перших українок в Америці, що захистили докторат із гуманітарних наук», яка відкрила для американців чар української поезії, зокрема Лесі Українки, розвиває українське мовознавство та літературознавство в американських університетах (Леонід Рудницький, с. 146—148). Героїня статті Ігоря Пасічника Оксана Бризгун-Соколик з Канади — приклад жертовного, відданого національній ідеї громадського діяча (Ігор Пасічник, с. 158—161).

Архіважлива особливість книги «Українки в історії» її соборний характер. Праця охоплює всі терени України. Її героїні з Острога і Глухова, Києва і Львова, Житомира і Луцька, Єнакієва і Дубна, Ужгорода і Вінниці, Чернівців і Полтави, Харкова

й Івано-Франківська, Бердичева і Стрия, Черкас і Дніпропетровська, Херсона і Борислава, Одеси і Донецька, Яворова і Кіровограда. Незалежно від місця народження чи проживання, незалежно від конфесійної належності всіх героїнь наукових нарисів єднають спільні інтереси Вітчизни. І це не перебільшення, не романтичні пафосні слова, а реальні факти життя. Якщо для утвердження держав, становлення націй у всьому світі пропагувалися національні герої, часто-густо штучно створювані як, скажімо, у СССР Стєнька Разін, лейтенант Шмідт, Павлік Морозов, Васілій Чапаєв, Микола Щорс, Паша Ангеліна, Алєксандр Стаханов тощо, то в Україні століттями тривав протилежний процес: кращих синів і дочок не тільки фізично знищували, але й постійно вбивали пам'ять про них — фальшували, замовчували, оббріхували їх світлі імена, проголошували анафеми з амвонів Російської Православної Церкви. Українцям нема потреби творити міфи, бо маємо справжніх героїв, про яких просто треба знати правду. Саме таку світлу роль виконує праця «Українки в історії».

В анотації зазначається, що праця розрахована для широкого читацького загалу. Справді, статті написано на високому науковому рівні, водночас доступно і просто про далеко непрості постаті й реалії. Книга «Українки в історії: нові сторінки» — вдячний матеріал насамперед для викладачів вузів, студентів, учителів загальноосвітніх закладів, адже в освіті бракує дотепер саме такої літератури.

Оксана ШПАК

ЦІННЕ ВИДАННЯ ПРО МИСТЕЦТВО ГУЦУЛЬСЬКОЇ ВИШИВКИ

Гуцульська вишивка з колекції Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського: Монографія / загальна редакція О. Никорак ; відповідальна за випуск Л. Лихач. — К. : Родовід, 2010. — 200 с.: іл.

Колективна монографія про гуцульську вишивку під загальною редакцією доктора мистецтвознавства Олени Іванівни Никорак насамперед привертає увагу великим альбомним форматом, професійним дизайном обкладинки та внутрішнім наповненням, численними високоякісними фотоілюстраціями. Книга заслуговує на особливу увагу не тільки з огляду на представлений у ній унікальний візуальний матеріал, але й вартісну текстову частину. Привабливою та незмінно актуальною для читача є сама тема видання, адже вишивка — це своєрідна «візитна картка» українського народу, один з найдавніших і найпоширеніших видів мистецтва, який продовжує розвиватися на сучасному етапі буття, гідно представляє українців у світі. До монографії увійшли найкращі артефакти з найбільшої та найбагатшої, з мистецької точки зору, колекції гуцульської вишивки, що зберігається у Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського у місті Коломиї.

Історія створення цього видання дещо особлива й нетипова. Його ініціаторами стали екс-посол Франції в Україні п. Жан-Поль Везіан та його дружина п. Елен Везіан, які під час подорожі до с. Космача Косівського р-ну Івано-Франківської обл. захопилися гуцульською вишивкою. До цього проекту вони залучили авторитетних українських дослідників та музейних працівників, паризького фотографа Юрія Білака, француза українського походження, а також видавництво «Родовід». Впродовж двох років тривала робота над підготовкою книги. Усі задіяні особи надзвичайно відповідально поставилися до реалізації проекту. На думку наукового редактора Олени Никорак, найскладніше було підібрати твори, оскільки у колекції музею дуже багато вартісних, художніх речей, з-поміж яких для видання намагалися вибрати найтиповіші. У монографії представлено, крім сорочок, інші вишиті компоненти одягу: кептарі, чоловічі штани «ґачі», навіть «капці» й «онучі», які взувають у постоли. Авторам «хотілося показати всю красу гуцульського мистецтва», й зауважимо, що це насправді вдалося.

Книга розпочинається передмовою п. Елен та Жана-Поля Везіанів, у якій вони розкривають задум видання й мотивацію, що йде від щирого захоплення гуцульським краєм, звичаями, традиціями, мистецтвом і вишитими виробами зокрема. У текстовій частині задіяний колектив авторів, які пропонують розглянути гуцульське вишиване мистецтво у

різних аспектах: історичному, культурному, художньому, побутовому та обрядовому.

У першому розділі «Гуцульщина з історико-етнографічного погляду» заслужений майстер народної творчості України Дмитро Пожоджук дає визначення етнічних та географічних меж Гуцульщини, вказує її протяжність, площу, найвищі верховини Гуцульських Карпат і найбільші річки. Автор заглиблюється в історію заселення сучасних гуцульських теренів, розкриває основні етапи історії та культури краю, паралельно роблячи акцент на культурних надбаннях гуцулів: декоративне мистецтво, музика, танець. Автор справедливо зазначає, що Гуцульщина — це край натхнення для багатьох українських митців — художників, музикантів, майстрів кіномистецтва. Дмитро Пожоджук заторкує сучасний стан Гуцульщини, зокрема — культурне життя краю та перспективний, у наш час, розвиток зеленого туризму. Історичний розділ книги має оглядову спрямованість: він містить загальні відомості про гуцульський край, його минуле й сьогодення і, безперечно, становитиме інтерес насамперед для зарубіжного читача, який вперше відкриває для себе Гуцульщину та її мистецтво.

У другому розділі «Колекція вишивки Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського» директор Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського Ярослава Ткачук висвітлила історію формування музею, детально охарактеризувала колекцію гуцульської вишивки (понад 2250 пам'яток) в експозиції та фондах. Зокрема, значну кількість експонатів було подаровано музеєві у різний час відомими й анонімними жертводавцями, однак основну частину надходжень набуто під час пошукових експедицій працівників музею. Автор оповідає про складний період існування цього унікального музею: руйнівний вплив ідеології та заборону експонування, а також вилучення вишитих творів, в орнаментиці яких проглядалися християнські та давні дохристиянські символи. Тут згадано і про непоправні втрати: у зв'язку з ідеологічною цензурою було знищено унікальну бібліотеку музею (понад 10 тис одиниць), вилучено сфрагістичну колекцію (654 примірники), безслідно зникли цікаві експонати — зразки зброї різних періодів, козацького, стрілецького вбрання. Ярослава Ткачук згадує непересічних особистостей, які спричинилися до збереження музейної колекції: насамперед це перший директор Володимир Кобринський, багатолітній охоронець фондів Любомир Кречковський, а також осіб, за безпосередньої участі яких відбулося формування збірки вишивки музею: наукових працівників Мирослави Сахро, Ганни Пудик, етнографа Климентії Лисинецької з Космача, директора музею у 1965—1992 рр. Ольги Кратюк. Підсумовуючи розділ, Ярослава Ткачук слушно зазначає, що без перебільшення унікальна колекція вишивки коломийського музею є справжнім джерелом для дослідників та усіх шанувальників традиційної культури гуцульського краю.

У третьому розділі «Джерела гуцульської вишивки. Історіографія» Олена Никорак широко й всеохоплююче розкрила історіографію питання та історію формування збірок народної вишивки українських і зарубіжних музеїв.

Автор висвітлює початковий етап зацікавлення вишивкою, що передував її науковому вивченню: колекціонування у середині XIX ст. історичних, етнографічних і мистецьких раритетів, експонування кращих зразків традиційної вишивки на промислових та сільськогосподарських виставках (Перемишль, Краків, Відень, Прага, Коломия, Станіслав, Тернопіль, Косів, Стрий), що певним чином стимулювало створення осередків музейництва. Зокрема, на Віденській всесвітній виставці (1873) в числі інших творів декоративно-прикладного мистецтва були закуплені зразки вишивки, які стали основою колекції майбутнього Міського Музею художньої промисловості у Львові, заснованого 1874 р. (сьогодні — Музею етнографії та художнього промислу).

Музеї відіграли значну роль у збереженні зразків вишивки та її популяризації. Так, приватний музей В. Дідушицького у Львові (заснований 1860 р.) експонував твори на численних виставках у Галичині та за кордоном. Тісна співпраця В. Дідушицького з В. Шухевичем посприяла поповненню збірки експонатів гуцульського вбрання. Важливою віхою бібліографії про гуцульську вишивку є п'ятитомна монографія В. Шухевича «Гуцульщина» (1899—1908), у якій висвітлено характерні риси вишивки в гуцульському одязі, представлено зразки узорів та вишивальних технік.

Чільним осередком збирання й популяризації народної вишивки був Музей Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові (1895). Олена Никорак

висвітлює значний внесок самовідданих наукових працівників: охоронця фондів Етнографічного музею, дослідниці народного одягу й кераміки К. Матейко, дослідниці традиційного вбрання та вишивки І. Гургули, видатної художниці О. Кульчицької, яка крім збиральницької й дослідницької роботи здійснювала етнографічні зарисовки народного вишитого вбрання з теренів Гуцульщини. Зібрані ними експонати стали основою для подальших студій.

Важливим осередком колекціонування і наукового дослідження став Національний музей у Львові (1911), для якого В. Шухевич, за порадою І. Свєнціцького, зібрав колекцію рідкісних зразків вишивок з гуцульських сіл. Активна виставкова діяльність музею була спрямована також на популяризацію кращих зразків народної вишивки.

Вартісні вишиті вироби з Гуцульщини та інших етнографічних регіонів України зібрані у колекціях Національного музею українського народного декоративного мистецтва, Національного музею народної архітектури і побуту НАН України, Українського центру народної культури «Музей Івана Гончара» (Київ), Закарпатського краєзнавчого музею, Закарпатського музею народної архітектури і побуту (Ужгород), Івано-Франківського краєзнавчого музею, Чернівецького обласного краєзнавчого музею та Чернівецького музею народної архітектури і побуту. Серед найповніших, найбільших та найцінніших з мистецького погляду автор справедливо виділяє колекцію Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського, у т. ч. філіалу Косівського музею народного мистецтва та побуту Гуцульщини. У розділі подано відомості про колекцію оздобленого вишивкою гуцульського народного вбрання у збірках зарубіжних музеїв: у Державному музеї етнографії у Санкт-Петербурзі (для якого підібрав експонати видатний український вчений Ф. Вовк), а також Австрійському музеї народного мистецтва у Відні, Музеї Метрополітен (Нью-Йорк), музеях Чикаго, Вашингтона, Бавнд-Брука, Клівленда, Сан-Дієго, Сан-Франциско, Стенфорда (США), Альберті, Едмонтоні (Канада). Крім того, гуцульські вишиті вироби представлені у музеях та приватних колекціях багатьох країн світу — Білорусі, Литви, Латвії, Естонії, Грузії, Казахстану, Польщі, Румунії.

До етнографічно достовірних джерел для вивчення гуцульської вишивки у монографії залучено світлини кінця XIX — середини XX ст., серед яких оригінальністю вирізняються роботи видатного фотохудожника М. Сеньковського.

У цьому ж розділі Олена Никорак проводить дослідження історіографії —буквально від перших друкованих видань (1830-ті рр.), які містять відомості про вишиті компоненти одягу, а також пізніших, що містили огляд виставок у Коломиї, Косові, Надвірній та інших містах (1880-ті рр.). Висвітлено внесок у вивчення гуцульської вишивки І. Гургули, Л. Бурачинської, проаналізовано етнографічні малюнки Олени Кульчицької, зроблені впродовж 1928—1946 рр. під час відряджень та експедицій (які увійшли до альбому «Народний одяг Західних областей України», 1959). Автор відзначає суттєвий внесок у дослідження традиційної вишивки Гуцульщини К. Матейко, Р. Захарчук-Чугай, а також багатьох інших дослідників: С. Сидорович, Н. Манучарової, О. Соломченка, М. Шмельової, О. Полянської, Т. Бушиної, М. Костишиної, Я. Кожолянко, Г. Кожолянка, К. Сусак, Н. Стеф'юк, Г. Стельмащук і М. Білан, М. Селівачова, Т. Кара-Васильєвої та ін. Також розглядає стан вивчення гуцульської вишивки у діаспорі: в Америці, Канаді, Австралії.

Наступний, позначений науковою новизною розділ Олени Никорак «Звичаєво-обрядова функція гуцульської вишивки» висвітлює роль вишитих виробів у родильній, весільній обрядовості, поховальних і поминальних обрядах, функціонування в інтер'єрах гуцульських церков. Звертається увага на характерну для первісного суспільства оберегову (апотропейну) функцію тканин, з якою пов'язана традиція оздоблювати вишитим орнаментом найвразливіші місця одягу (горловину, плечову частину та низ рукавів, поділок). Автор слушно вважає, що «Рудименти цих вірувань ... збереглися частково й дотепер у традиційній обрядовості українців, передовсім в Карпатах і Поліссі» (с. 89). Первісне символічне значення орнаменту втратилося, тому сьогодні вишивка відіграє «суто декоративну, естетичну роль». Давнє ритуальне застосування тканин (полотна, взористих обрусів, рушників, переміток, хусток) в обрядовій сфері, пов'язаній з народженням, життям і смертю людини, зумовлене первісною оберегово-сакральною функцією, тепер змінилося звичаєво-обрядовою.

Мистецькі особливості гуцульських вишитих виробів розглядає доктор мистецтвознавства Раїса

Захарчук-Чугай у розділі «Художньо-виражальні засоби гуцульської одягової вишивки: локальні відмінності». Відома дослідниця відзначає, що гуцульська вишивка виділяється багатством технічного виконання й різноманітністю матеріалів (на льняному, конопляному полотні, сукні, шкірі). Щодо орнаментального та поліхромного вирішення гуцульська вишивка становить локальне художнє явище (с. 124). Для всіх районів Гуцульщини характерне комбіноване поєднання різних технік вишивання, серед яких домінуючою є низинка.

Геометричний орнамент — яскрава особливість гуцульської вишивки. Раїса Захарчук-Чугай виділяє та аналізує найхарактерніші мотиви і комплекси орнаменту, серед яких найбільшим поширенням та багатоваріантністю трактування вирізняється ромб, а також мотиви: квадрат, трикутник, круг, есовидні фігури, хрести, зубці, кучері, меандри, гранично геометризовані антропоморфні й зооморфні мотиви, дерево життя. Автор аналізує композиційні особливості гуцульських вишивок, досліджує складну систему орнаментики та багату поліхромність. На основі аналізу колірної гами виділено провідні осередки вишивального мистецтва, що мають яскраво виражені локальні особливості: Верховина, Криворівня, Рахів, Косів, Космач, Брустурів, Яворів, Красноїлів, Ясіня, Ворохта, Яремча. Розділ завершує огляд сучасної вишивки Гуцульщини.

Заслужений працівник освіти України Катерина Сусак у розділі «Художні особливості гуцульської вишивки: техніки» розглядає техніки вишивання як складову творення художньої виразності гуцульського шитва. Автор виокремлює одну з найхарактерніших рис вишивки цього регіону: комбінативне поєднання декількох (від семи до дванадцяти) технік і швів в одному виробі. При цьому «вони гармонійно взаємно синтезуються в шитві» й «підкреслюють завершеність твору в цілому» (с. 161). Катерина Сусак (до речі, також майстриня вишивання) детально аналізує прадавні та сучасні техніки і шви, що побутували (чи й досі побутують) у вишивальному мистецтві Гуцульщини. Серед них — «заволікання», «прошитє» (стебновий шов), «штепування», «навиване», «кручений шов», «кучерявий шов», «низинка», «ключка», «снурок», «ретязь» та інші. Цей розділ проілюстрований докладними графічними схемами швів у зіставленні з фотографіями вишитих зразків кожного з них, що максимально удоступнює розуміння давніх напівзабутих технік і дає можливість відтворення їх сучасними майстрами. Отже, крім інформативно-пізнавального, цей розділ книги матиме ще й безпосереднє практичне значення.

У післямові Раїса Захарчук-Чугай підсумувала, що гуцульська вишивка — це «феноменальне явище, яке розкриває невичерпне багатство творчого потенціалу гуцулів» (с. 183) й зазначила, що подані у розділах матеріали дають можливість поглибленого наукового дослідження цієї теми.

Колективна монографія про гуцульську вишивку видана на найвищому поліграфічному рівні: повноколірно, на якісному папері, у прекрасному художньому оформленні арт-директора видавництва «Родовід» Ірини Пасічник, з високопрофесійними фотоілюстраціями Юрія Білака. Ілюстративний блок суттєво доповнюють раритетні, позначені «колоритом» 1920—1930-х рр., світлини Миколи Сеньковського з приватних збірок, які відтворюють характерні етнічні типи, допомагають читачеві уявити своєрідність функціонування традиційного вбрання у побуті, звичаях і обрядах гуцулів. Завдяки тому, що книга вийшла друком у трьох редакціях: українською, англійською та французькою мовами, зарубіжний читач зможе відкрити для себе до цього часу незнаний пласт українського мистецтва. Видання має на меті зберегти унікальне культурне надбання і гідно представити мистецтво гуцульської вишивки у світовому контексті.

Книга «Гуцульська вишивка з колекції Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського» викликала значне зацікавлення серед художників, народних майстрів, мистецтвознавців, широких кіл громадськості. Це підтверджують її презентації, що відбулися у Києві — в Музеї Івана Гончара (23.06.2010), у Коломиї — в Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського (25.06.2010) та у Львові — в залах Національного музею ім. А. Шептицького, 17.09.2010). Прикметно, що під час проведення XVII Форуму видавців у Львові монографія «Гуцульська вишивка» отримала персональну відзнаку членів журі.